

Mauricio Érnica

**O VIVIDO, O POSSÍVEL E O CATÁRTICO:
para uma abordagem vigotskiana do estudo de
representações sociais em textos artísticos**

Doutorado

**Programa de Pós-Graduação em Lingüística Aplicada e Estudos
da Linguagem**

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

São Paulo

2006

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Maurício Érnica

**O VIVIDO, O POSSÍVEL E O CATÁRTICO:
para uma abordagem vigotskiana do estudo de
representações sociais em textos artísticos**

Tese apresentada à banca da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor em Lingüística Aplicada e Estudos da Linguagem sob a orientação da Profa. Dra. Anna Rachel Machado.

Mauricio Érnica

**O VIVIDO, O POSSÍVEL E O CATÁRTICO:
para uma abordagem vigotskiana do estudo de
representações sociais em textos artísticos**

Tese elaborada com o benefício de uma bolsa de estudos do CNPq para a realização de um estágio de doze meses na Unidade de Didática de Línguas da Faculdade Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade de Genebra sob a direção do Prof. Dr. Jean-Paul Bronckart.

BANCA EXAMINADORA

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese por processos de fotocopiadoras ou eletrônicos.

São Paulo

2006

À Cláudia, pelo companheirismo, e à Joana, nossa filha que virá ao mundo logo após o término deste trabalho.

Que juntos possamos fazer o bastante para nos dar bons tempos para viver...

AGRADECIMENTOS

Agradecer a algumas pessoas, em um trabalho que remonta ao começo de meu curso de graduação, é uma luta contra a ingratidão. Desde sempre contei com muitas pessoas que, direta ou indiretamente, sabendo ou sem saber, foram decisivas para que eu desenvolvesse minhas idéias. Como nomear todas elas e ser justo, agora? Honestamente, não me sinto apto a essa empreitada; fica sempre o peso de não evidenciar interações decisivas. Optei por indicar aqueles que contribuíram de modo mais direto nas atividades de *pesquisar* e *escrever*. Evidentemente, a nenhum dos citados devem ser imputadas as minhas faltas.

Agradeço, pois...

... à profa Aracy Lopes da Silva, etnóloga falecida enquanto eu decidia meu rumo após o término do mestrado. Foi em seu curso na graduação que escrevi – à mão – um primeiro texto sobre o que pesquisava. Ela unia como poucos, numa imensa simpatia, o respeito aos alunos, a competência acadêmica, a responsabilidade social como pesquisadora.

... aos amigos da graduação, e mais diretamente àqueles que mais freqüentemente ouviram – com uma paciência louvável – meus primeiros devaneios: Luciana Pudenzi, Marcos Rufino, Nicolás Campanário e Nino Bernini. Ao Nicolás cabe um agradecimento em especial, pois foi o responsável pelas minhas primeiras leituras marxistas para além dos dogmatismos. Sua generosidade impiedosamente crítica acompanhou todo o meu percurso e até hoje ele é um interlocutor fundamental. Faço questão de registrar aqui que algumas idéias desta tese nasceram de nossas conversas; algumas me foram “dadas”; outras, só pude desenvolver por conta de seus comentários. A bola está contigo, parceiro... já é passada a hora do seu embate com a escrita.

... aos amigos Fernando, Eric, Silvana, José Ferraz, Matilde, Osmar, Elaine, Gerson. O prazer com que me acompanharam foi – e é – importante para eu seguir adiante.

... à profa Mariza Correa, orientadora de minha dissertação de mestrado, e à profa Heloísa Pontes, ambas do IFCH-Unicamp. Mariza foi a primeira a ver, nas referências que fiz ao conceito de gênero de texto, que ali estava “o meu

caminho”; depois, me incentivou a começar vida nova no milênio novo. Heloísa esteve presente em todo o mestrado e, depois, me fez acreditar que valia a pena continuar, apesar dos reveses.

... aos amigos Iza Marcondes Garcia, Egon Rangel, Neide Almeida, Analu Silva Souza e Dany Kanaan. Foi com eles, e com outros, nos projetos do *Litteris – Instituto de Assessoria e Pesquisa em Linguagem*, que despertei para os estudos da linguagem. Ao Egon cabe um agradecimento especial. Além de amigo, tem sido, há tempos, um orientador informal, tanto na condução da pesquisa como na compreensão das relações nas quais se pode fazer pesquisa. Foi a partir das conversas com ele que me decidi a ir para um departamento de “Estudos da Linguagem”. Infelizmente, Egon, não saiu a tese sobre música popular... Mas o tema não foi silenciado.

... aos tantos colegas e amigos do *Cenpec – Centro de Estudos e Pesquisa em Educação e Cultura*, de que sou colaborador desde 1995. Ao participar de diversos projetos dessa Ong, abri-me para muitas das tramas e dos mistérios que envolvem a intervenção nas práticas educacionais. De modo especial foram esses projetos que me forçaram a estar em diálogo constante com educadores, o que me obrigou a perceber “na prática” como os conhecimentos das ciências humanas estão ligados ao agir das pessoas. Em especial, agradeço a Márcia Padilha, a Pada, parceira de primeira hora e amiga com quem partilho as implicações de pertencer a uma geração que começou a surgir para a vida adulta nos anos 80 e que amadureceu no mundo do trabalho nos anos 90. Foi também no Cenpec que tive a grata participação no projeto *Terra Paulista: histórias, arte, costumes*. Mergulhar na história paulista, reconhecendo nela o patrimônio que nos formou, trouxe-me muitas questões que aparecem nesse trabalho de uma ótica teórica. Fica, portanto, a gratidão aos principais interlocutores nesse projeto que acompanhou uma etapa da produção do doutorado: Neca Setúbal, Marta Grosbaum, Lídia Carvalho, Paulo Garcez Marins, Sérgio Roizenblit e Tatiana Lohmann. Impossível falar do Cenpec sem citar em lugar especial Regina Hubner, com quem tive o grato prazer de conviver nesse tempo. Seu falecimento enquanto eu estava em Genebra ainda entristece todos os seus amigos. Entretanto, fica a alegria de termos muito dela como parte de nós – seu tremendo amor à vida, por exemplo.

... ao prof. Alberto Ikeda pela colaboração e pela interlocução generosa enquanto eu montava um corpus de músicas populares vocais da São Paulo do começo do séc. XX. As análises não vieram ainda, Ikeda, mas sairão.

... a Mauro de Souza Ventura, com quem partilho a sina de lutar, nas fileiras de um exército brancaleônico, contra o “anjo da história”. Vai dar certo, Mauro.

... à Lígia Rechenberg, amiga que acompanhou muitas das guinadas que acompanharam a feitura da tese, especialmente meus tropeços ao me aventurar na francofonia.

... ao Cláudio Nascimento, prof de francês e english teacher, decisivo para que, em pouco tempo, eu pudesse viver no além-mar.

... aos professores e colegas do LAEL, que me acolheram e participaram de minha entrada nos estudos da linguagem. As profas. Maria Cecília Magalhães e Fernanda Liberali sempre estiveram interessadas no meu trabalho, estimulando-me a desenvolvê-lo. Dentre os colegas, Adail Sobral foi um interlocutor constante com quem partilho tantas preocupações.

... ao prof. Guilherme Simões Gomes Jr., pela leitura crítica que tanto me fez progredir nos caminhos teórico-metodológicos, ainda que, creio, ele preferisse ver uma tese que analisasse as letras de música.

... à profa. Beth Brait, que acompanhou todas as etapas de meu trabalho sem jamais abrir mão da crítica, por vezes dura, e do estímulo.

... ao prof. Luiz Antonio Marcuschi, que foi uma de minhas primeiras leituras sobre as questões da linguagem. A vivacidade com a qual se discutiu meu trabalho me fez crer que estava num caminho profícuo.

... aos colegas do grupo Alter, com quem dividi angústias e descobertas nesses 4 anos: Eliane Lousada, Glaucimara Baraldi, Lilia Abreu, Luzia Bueno, Tânia Mazzillo e as outras mestrandas e doutorandas que fizeram e fazem parte do grupo.

... às tantas pessoas dos 5 continentes com quem convivi em Genebra, durante os 12 meses de minha estadia (está difícil segurar a vontade de nomeá-los um a um). A solidariedade que mantivemos, o respeito que desenvolvemos por nossas idiosincrasias e a amizade que cultivamos nos fez desejar estar juntos, mesmo quando apertava a saudade de nossas terras. Voltei de Genebra mais tolerante, mais do que nunca comprometido com o humano.

... ao meu co-orientador, Jean-Paul Bronckart, que fez de tudo para que eu me sentisse acolhido na vida genebrina. O acolhimento e o convívio cotidiano com os membros do grupo LAF alimentou meu prazer de fazer pesquisa. Foi um prazer estar entre Carole-Anne Deschoux, Cristian Bota, Nina Bulea, Laurent Filletaz, Janette Friedrich, Isabelle Fristalon, Itziar Plazaola Giger, Kim Stroumza, Myriam Meuwly-Bonte e Ingrid de Saint-Georges. Espero voltar com a bagagem sem o peso de uma tese a fazer e com o francês melhor!

... à minha orientadora, profa. Anna Rachel Machado, que já tinha me estimulado a fazer uma tese no LAEL quando eu nem havia terminado a dissertação de mestrado. Seu acolhimento, seu envolvimento apaixonado na atividade de pesquisa, sua coragem para enfrentar caminhos novos – e incertos – e sua capacidade de reunir pessoas verdadeiramente interessantes me foram indispensáveis. Ela foi uma leitora crítica e exigente, sempre preocupada em que eu afirmasse minha autoria.

... aos meus avós, pais, irmãos, tios e primos, por descobrirem, com o passar dos anos, que ser sociólogo – ou algo que o valha – pode ser compatível com a busca de uma vida boa.

... à Cláudia, pela paixão. E pela filha que se gera em sua barriga!

... ao CNPq pelas bolsas de estudo no Brasil e no Exterior.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo a proposição de procedimentos teórico-metodológicos inspirados, sobretudo, na obra de Vigotski e que sirvam para o estudo de representações sociais veiculadas em textos artísticos. Esses procedimentos visam compreender, no *movimento da sociedade*, três dimensões da vida sociocultural: as estruturas sociais não-verbais; os textos artísticos; e os processos psicológicos relacionados à representação artística do mundo.

Com base na obra desse autor (Vigotski: 1925a, 1925b e 1934), consideramos que as estruturas e os processos psicológicos especificamente humanos se formam pela generalização, em categorias sociais, de experiências vividas. Os sujeitos podem se apropriar dessas categorias, desenvolvendo assim seus mecanismos auto-reflexivos. Entretanto, nem todos os aspectos dessas vivências chegam a se generalizar. Por isso, ao lado da vida psíquica socialmente formada, existiriam outras experiências que permaneceriam como resíduos inconscientes, embora atuantes. Esses conteúdos residuais pressionam o psiquismo formado e, uma vez que elas são socialmente formadas, transformam as estruturas anteriores incorporando ao fluxo da existência outros meios de vida.

Uma das principais características dos textos artísticos é que eles liberariam os humanos do agir ordinário e permitiriam a emergência *para os outros e para o próprio sujeito* desse universo residual constituído pelos vividos possíveis e não realizados. A característica interna da obra de arte que proporciona essa emergência e formalização seria o jogo tenso entre sua forma e seu conteúdo, que conduziria à catarse, o núcleo da reação estética.

A idéia central, portanto, é que os textos artísticos permitiriam a construção de representações conscientes sobre os grotões de vida possível e não realizada, sobre a vida que permanece – por detrás do vivido – como energia bloqueada e como resíduo que pede (como negação daquilo que o nega) para vir ao mundo como nova forma de vida; portanto, como desenvolvimento humano. Pela arte, então, os humanos construiriam representações daquilo que eles podem ser – ou ao menos daquilo que eles sentem que necessitam ser.

ABSTRACT

This work aims to propose theoretical-methodological procedures based mainly on Vygotsky's work as a means for studying social representations presented in artistic texts. These procedures aim to understand, in *the movement of society*, three dimensions of social-cultural life: non-verbal social structures, artistic texts and psychological processes linked to the artistic representation of the world.

On the basis of the work of this author (Vygotsky, 1925a, 1925b e 1934), we think specifically human structures and processes are formed by means of generalization of lived experiences in the form of social categories. Human subjects can appropriate these categories and thereby develop their self-reflexive mechanisms. But as not all these lived experiences aspects come to be generalized, there would be, side by side with socially formed psychic life, other experiences persist as residues that although unconscious, are nonetheless active. These residual contents put pressure on the formed psychism, and because they are socially formed, they transform the existing structures, integrating other ways of life to flux of existence.

One of the main characteristics of artistic texts is that they are supposed to liberate humans from ordinary acting and to allow the emergence *both to others and to the subject* of this residual universe formed by possible but not actualized life experiences. Art work that makes this emergence and formalization would have as an inherent characteristic the tension between its form and its content leading to catharsis, the core of the aesthetic reaction.

The central idea is thus that artistic texts would allow the construction of conscious representations of the far reaches of possible but not actualized life, of life that remains – underneath the really lived – as blocked energy and residue that asks, denying the very thing that denied them, to come to the world as a new life form, thus, as human development. By means of art, humans would thus construct representations of that which they could be or at least that which they feel a need to be.

RESUME

Le but de ce travail est proposer une démarche théorique-méthodologique inspirée, surtout, de l'œuvre de Vygotski que nous permet d'étudier des représentations sociales véhiculées en textes artistiques. Cette démarche a pour but comprendre, *dans le mouvement de la société*, trois dimensions de la vie socioculturelle : les structures sociales non-verbales ; les textes artistiques ; et les processus psychologiques liés aux représentations du monde.

A partir de l'œuvre de Vygotski (1925a, 1925b et 1934), nous considérons que les structures et les processus psychologiques spécifiquement humains se forment par la généralisation, en catégories sociales, de ses expériences vécues. Les sujets peuvent s'appropriier de ces catégories, en développant ainsi leurs mécanismes auto-réflexifs. Néanmoins, l'auteur l'affirme, ce ne sont pas tous les aspects de ces expériences qui arrivent à se généraliser. Par conséquent, à côté de la vie psychique socialement formée il y aurait d'autres expériences persistant en tant que résidus inconscients, bien qu'elles soient actives. Ces contenus résiduels pressent le psychisme formé et, une fois qu'ils sont socialement formés, ils transforment les structures antérieures en incorporant au cours de l'existence d'autres moyens de vivre.

Une caractéristique importante des textes artistiques est qu'ils libéreraient les humains de l'agir ordinaire et permettraient l'émergence *pour les autres et pour le sujet* de cet univers résiduel constitué par les vécus possibles mais non réalisés. La caractéristique interne de l'œuvre d'art qui rendrait possible cette émergence et formalisation est le jeu tendu entre sa forme et son contenu, ce qui emmènerait à la catharsis, le noyau de la réaction esthétique.

L'idée centrale, partant, est que les textes artistiques permettraient l'élaboration de représentations conscientes sur les dimensions lointaines de la vie possible et non-réalisée, sur la vie qui reste – par derrière le vécu - comme énergie bloquée et comme résidu qui demande (en tant que négation de ce qui le nie) de venir au monde comme une nouvelle forme de vie; donc, comme développement humain. Par l'art, alors, les humains construirait des représentations de ce qu'ils peuvent être – au moins de ce qu'ils sentent qu'ils ont besoins d'être.

...
A gente trabalha o ano inteiro
Por um momento de sonho
Pra fazer a fantasia
De rei ou de pirata ou jardineira
Pra tudo se acabar na quarta-feira
...

(A felicidade, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: O PERCURSO DE UMA TESE NÃO PREVISTA.....	16
CAPITULO 1 – DOS OBJETIVOS DE PESQUISA AOS TEXTOS.	27
1.1 – OBJETIVOS DESTES PROCEDIMENTOS	27
1.2 – OS DADOS DE ANÁLISE E OS OBJETOS DE PESQUISA DESSES PROCEDIMENTOS	30
1.3 – LIMITES E POSSIBILIDADES DESSES PROCEDIMENTOS	31
1.4 – CRITÉRIOS PARA SELEÇÃO DE CORPUS	32
1.5 – RELAÇÕES DO ANALISTA COM SEUS DADOS	35
CAPITULO 2 – TEXTOS E ESTRUTURAS SOCIAIS: HETEROGENEIDADES.....	38
2.1 – HETEROGENEIDADES: DOS TEXTOS AS ESTRUTURAS SOCIAIS	39
2.2 – HETEROGENEIDADES: DAS ESTRUTURAS SOCIAIS AOS TEXTOS.....	58
2.3 – A SUBJETIVIDADE DO PESQUISADOR COMO INSTRUMENTO DE ANÁLISE	79
CAPITULO 3 - OS TEXTOS ARTÍSTICOS E A RECONFIGURAÇÃO DO POSSIVEL.....	83
3.1 – MUNDOS E TIPOS DISCURSIVOS	83
3.2 – OS TEXTOS ARTÍSTICOS E SEUS CONTEXTOS.....	89
3.3 – PRODUÇÃO DE LINGUAGEM NA VIDA E NA ARTE	94
3.4 – A SUSPENSÃO DAS AÇÕES ORDINÁRIAS E O MUNDO DA ARTE.....	105
3.5 – OS MUNDOS E OS TIPOS DISCURSIVOS NOS TEXTOS ARTÍSTICOS	111
3.5.1 – <i>Primeiro enquadramento</i>	112
3.5.2 – <i>Segundo ancoramento: a criação do mundo artístico</i>	119
3.6 – A CATARSE COMO O MOTOR DA REAÇÃO ESTÉTICA.....	122
3.7 – O DESENVOLVIMENTO DAS EMOÇÕES INTELIGENTES	126
CAPITULO 4 – O TEXTO ARTÍSTICO: CATEGORIAS E PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE.	130
4.1 – ANÁLISE DA ESTRUTURA DO CONTEUDO TEMÁTICO.....	134
4.1.1 – <i>A análise descritiva dos acontecimentos</i>	135
4.1.2 – <i>Análise descritiva dos planos de acontecimentos</i>	150
4.2 - PROCEDIMENTOS DESCRITIVOS DA ARQUITETURA DA FORMA TEXTUAL	155
4.2.1 - <i>A macro-organização textual</i>	157
4.2.2 - <i>Dimensão da progressão textual</i>	168
4.3 - PROCEDIMENTOS INTERPRETATIVOS DAS RELAÇÕES ENTRE A ESTRUTURA DO CONTEUDO TEMÁTICO E A ARQUITETURA DA FORMA TEXTUAL.....	179
4.3.1 <i>Procedimentos de generalização da análise : do texto ao intertexto</i>	183
CAPITULO 5 – A MAESTRIA DE ADONIRAN TOMADA COMO EXEMPLO.	185
CAPITULO 6 – CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	199
6.1 – DOS TEXTOS AOS OBJETIVOS DE PESQUISA.....	199
6.2 – E AGORA, O QUE FAZER?	204
REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS	207

INTRODUÇÃO: O PERCURSO DE UMA TESE NÃO PREVISTA

Este trabalho tem por objetivo propor uma abordagem vigotskiana para o estudo de representações sociais veiculadas em textos artísticos. Sendo assim, trata-se de uma tentativa de mobilização de referenciais teóricos compatíveis com a obra de Vigotski para a formulação de procedimentos teórico-metodológicos que visam explorar as relações entre texto e mundo social; ou seja, que visam analisar os caminhos pelos quais os elementos do exterior não-verbal são transformados em elementos da estrutura interna dos textos artísticos. Será retomada e defendida aqui a tese de que a apropriação dos textos artísticos implica uma série de transformações nos espectadores, influenciando em sua formação como pessoas pertencentes a uma dada sociedade.

Uma das idéias que será sustentada é a de que as representações que os textos artísticos criam guardam uma especificidade, pois esses textos criariam um mundo sobreposto ao mundo ordinário e, por isso, permitiram a emergência de conteúdos vividos que não encontrariam meios de realização nas atividades cotidianas. Assim, a especificidade dos textos artísticos seria a de incluir, no curso do vivido de cada dia, vividos irrealizados, experiências pretéritas que não encontraram meios de realização e que, por isso, são retidas como energia inconsciente.

Ao assumirmos essa perspectiva para a construção desses procedimentos teórico-metodológicos, pretendemos explorar os textos artísticos como *dados de análise* a partir dos quais podemos nos aventurar em interpretações de, não só como o vivido era compreendido, mas também como ele era sentido e avaliado; mais ainda esses procedimentos pretendem permitir a construção de hipóteses interpretativas sobre como determinadas vivências irrealizadas, uma vez representadas, são repostas no vivido.

Na medida do que me foi possível, cada uma dessas idéias está situada no debate onde as busquei. Adianto já que a obra de Vigotski foi a fonte maior na qual me nutri, pois esse autor desenvolveu uma teoria da formação da psicologia humana que se abre a um só tempo para o pensamento verbal e para as relações do exterior não verbal. Mobilizei também autores marxistas, como Karel Kosik e Henri Lefebvre, acreditando que suas idéias permitem um diálogo rico com a obra

de Vigotski. No que diz respeito ao “mundo” das produções de linguagem, a obra de Volochinov, sobretudo, foi mobilizada de modo central. Para fazer uma síntese dessas teorias que apontasse para procedimentos metodológicos, servi-me da obra de Jean-Paul Bronckart, que tem em Vigotski uma de suas principais referências teóricas.

Cabe-me revelar que o texto que ora apresento ao leitor não corresponde ao que planejei nas primeiras etapas de meu curso de doutorado. Foi a passos largos que esse trabalho se distanciou de cada um dos projetos de pesquisa que elaborei. Ocorreu que as teses projetadas foram revelando-se, nas condições que me eram dadas, inviáveis. Assim, a cada momento em que eu deparava com a impossibilidade de continuar com os meus planos, perspectivas que antes eram instigantes precisavam ser deixadas de lado. Em nome da viabilidade, pequenos lutos se fizeram necessários.

O confronto com a impossibilidade de ir além na pesquisa empírica, pois, me fez crer que era necessário suspender – temporariamente – o trabalho com os *dados* e investir na formação teórico-metodológica necessária para seguir adiante com os projetos que estão guardados e com os que continuo a planejar.

Assim, o texto que acabei parece-me ser o fruto daqueles que não foram redigidos e a tese que me era necessária. Sobretudo, é a condição que me faltava para o desenvolvimento das pesquisas que engavetei. Tenho, portanto, o sentimento de ter feito uma primeira e provisória sistematização que está em relação estreita com a minha breve trajetória como pesquisador. Ou melhor: está aqui uma primeira organização sistemática de procedimentos teórico-metodológicos que marcaram sua presença desde os primeiros esboços do início de minha graduação, mas que nunca foram redigidos em formas mais organizadas que a de digressões teórico-metodológicas, retalhos de idéias, vislumbres de possibilidades, intuição posta em marcha e esboços sumários.

Explicitar o percurso da tese desde sua “pré-história” é uma estratégia que assumo – e revelo – para marcar posição no debate entre pesquisa teórica e empírica. Ainda que, neste trabalho, a exposição seja teórica, cada uma de suas linhas dialogou com a experiência de fazer pesquisa empírica. Evito, portanto, o discurso teórico que se constitui sem a passagem atenta pelo mundo empírico, pela experiência humana vivida. Mantenho-me então fiel à tradição a partir da qual

se formaram as ciências sociais uspianas, tradição que recusa teorias sem dados e dados sem teorias. Sendo assim, a exposição teórico-metodológica, neste trabalho, foi produzida como uma resposta às necessidades da pesquisa empírica. Assim, o discurso teórico-metodológico tem aqui o estatuto de mediação; por mais que seja imprescindível, não deve ser um fim em si mesmo. Sua razão de ser, portanto, não está em si mesmo, mas nas necessidades que o engendraram e nas possibilidades que ele pretende abrir: possibilidades de entendimento e de reconstrução do conteúdo vivido, da experiência humana prático-sensível. É esta, ao fim e ao cabo, o que importa.

Ao longo de minha graduação em Ciências Sociais (USP, 1991-95), comecei a reunir dados e a organizar referências bibliográficas sobre a Música Popular Brasileira, além de investir esforços na construção de um projeto de pesquisa. Quanto a este, eu o desenvolvi no curso de mestrado do programa de pós-graduação em Antropologia Social da Unicamp entre 1997 e 1999 (cf. Ernica: 1999). No campo das Ciências Sociais, meu problema de pesquisa foi o estudo das letras de música como fóruns de construção de representações sobre a vida social validadas coletivamente, em especial a representação que associou o “brasileiro” ao “malandro” no samba carioca dos anos 1910, 1920 e 1930.

Após esse trabalho, São Paulo, minha cidade natal e onde vivo desde 1990, foi se configurando também como problema de pesquisa. Há e houve música popular em São Paulo. Também nesta cidade a música popular vocal foi fórum de construção e veiculação de representações sobre o vivido. Mas a música paulista e paulistana não foi redefinida como nacional (para o tema, cf. Ikeda: 1988 e Moraes: 1997 e 2002). Ou alguns de seus artistas se integraram ao conjunto dos construtores da música nacional estabelecida a partir do Rio de Janeiro, como é o caso de Vadico, Copinha, Garoto, Canhoto, os Carrasqueira, entre outros, ou foram representantes locais do nacional, como Adoniran Barbosa, Paulo Vanzolini, Germano Mathias, e mesmo Paraguassu, cantor que um dia foi o “Italianinho do Brás” e que mudou de nome para se abrasileirar. O destino da música popular paulista e paulistana parece ter sido a de música regional, não-nacional, como é o caso de toda a produção sertaneja/caipira desde os primeiros registros fonográficos de Cornélio Pires e como parece ser o caso do samba negro paulista, cujo principal “clássico” é Geraldo Filme. Isso sem mencionar os autores relegados

ao esquecimento, como Marcelo Tupinambá, que tanto sucesso fez na virada do século XIX para o XX e que foi encoberto pelo silêncio após os anos de 1930.

Compreender esse universo representacional me instigava, compará-lo com aquele que formou a música nacional, me seduzia. Minha curiosidade era mobilizada porque, enquanto São Paulo se tornava o centro dinâmico do capitalismo industrial tardio do Brasil, as representações sobre o “ser brasileiro” se definiam além de suas fronteiras. Mais ainda: o ludismo associado ao “Brasil-pandeiro”, em cuja “merencória” luz da lua se encontravam mulatos “inzoneiros” e morenas “sestrosas” – universo tão freqüentemente representado em versos pernósticos – era pouco paulista, pouco paulistano. No planalto de Piratininga, a riqueza e o ritmo brutal de seu capitalismo tão tardio quanto acelerado foram postos em marcha por estrangeiros, por caipiras e pelos que evocavam a ascendência bandeirante. Os descendentes de escravos e ex-escravos, no estado de São Paulo, foram retirados do centro dinâmico de sua economia e de suas auto-representações.

As perguntas me eram ainda mais estimulantes quando se convocavam as artes eruditas para participar do diálogo. O modernismo foi uma fonte construtora das representações ainda hoje hegemônicas do nacional e teve em São Paulo sua sede principal. A modernização do teatro e do cinema nacionais teve São Paulo como um centro importante. No caso das artes plásticas, também São Paulo teve um papel importante; não foi gratuita a instalação do Masp em São Paulo. A Universidade de São Paulo é, também ela, fruto do projeto de renovação intelectual e de formação de uma classe média letrada e de técnicos que eram peças importantes nos novos caminhos que se desejavam ao Brasil.

Sem falar no âmbito da política, pois a proclamação da República teve como líderes as elites agro-exportadoras paulistas. Mesmo a Revolução de 30, que se contrapôs à hegemonia política liderada pelas elites paulistas, ela só se estabilizou quando houve acordo com aqueles que saíram do centro do poder político nacional.

Pois bem, a audição comparada me fascinava e só intensificava meu desejo de colocar esses mundos – brasileiros – em contraste. Os primeiros contatos, no contexto de uma intervenção didática (cf. Rangel et al., 2000), com textos das Ciências da Linguagem já haviam me alertado para as insuficiências de minha

formação no trato do material verbal. Ainda que minhas análises (Ernica: 1999) tivessem sido frutíferas, foram guiadas pela intuição orientada, e não por procedimentos metodológicos que eu pudesse expor e reproduzir. Por essa época, a noção de gênero (Bakhtin: 1953) como mediação entre o social e o verbal me soava reveladora. Ao mesmo tempo, o primeiro contato com os trabalhos de Didática de Línguas que tomavam os gêneros como mega-instrumentos psicológicos (Schneuwly: 1994 e Bronckart: 1997) me abriu ao diálogo com os estudos vigotskianos. Havia, na interseção das teses vindas da obra de Vigotski e do círculo de Bakhtin um terreno fértil no qual eu poderia me nutrir para dar conta daquilo que havia se mostrado anteriormente como insuficiência. E com a vantagem de que minha formação nas ciências sociais poderia ser mobilizada integralmente; afinal esses autores entendem que o humano se forma ao participar das atividades da vida social.

Acolhido no programa de estudos pós-graduados em Lingüística Aplicada e Estudos da Linguagem, a seqüência dos estudos gerou dois movimentos simultâneos. Enquanto pude ler os autores que haviam despertado meu interesse pelos Estudos da Linguagem, renovando meu interesse, eu deparava com limites teórico-metodológicos para prosseguir com minhas indagações relativas ao tratamento do material verbal em sua relação com as estruturas sócio-históricas e com a construção do humano.

Havia uma lacuna que me impedia de prosseguir, que me fazia recuar e até motivava críticas incisivas de alguns leitores. Se o diálogo entre as ciências sociais era teoricamente possível, os instrumentos teórico-metodológicos não estavam disponíveis no arranjo do qual eu precisava. Entretanto, eu estava convicto de que era a partir desse diálogo que eu poderia responder minhas questões. Eu nunca estive, portanto, numa situação paradoxal e de impedimento absoluto. Não havia incompatibilidade teórica, nem contradições insuperáveis. Simplesmente, a necessidade que eu tinha de colocar as teorias para dialogar nascia de problemas não eram foram os de seus formuladores.

Desde os seus primeiros projetos, esta pesquisa esteve vinculada ao grupo ALTER - *Ação de Linguagem / Trabalho Educacional e suas Relações*, que faz parte da linha de pesquisa Linguagem e Trabalho do LAEL-PUC/SP e que é coordenado por minha orientadora, a Prof^a. Dr^a. Anna Rachel Machado.

Nas discussões do grupo, aprofundávamos aspectos teórico-metodológicos de nossos trabalhos e discutíamos as pesquisas de outros grupos com os quais estamos em contato. Por meio de Acordo Interinstitucional vigente há cerca de dez anos, o LAEL-PUC/SP mantém relações com pesquisadores do grupo de Didática de Línguas da Universidade de Genebra e, desde 2000, o grupo ALTER mantém relações estreitas com o grupo LAF – *Langage Action, Formation*, coordenado pelo Prof. Dr. Jean-Paul Bronckart. Há também um acordo Interinstitucional entre o LAEL-PUC/SP com o grupo *ERGAPE – ERGonomie de l'Activité des Personnels de l'Education* – do *Institut de Formation de Maîtres d'Aix-Marseille*, pertencente à Universidade de Provença. Mais recentemente, pesquisadores do LAEL-PUC/SP também mantêm acordo interinstitucional com a equipe do Prof. Dr. Yves Clot do CNAM-Paris – *Conservatoire National des Arts et Métiers*.

Nesse quadro institucional mais amplo, pude descobrir como esses grupos desenvolveram a obra de Vigotski, tanto na didática de línguas como na análise do trabalho. Eu me beneficieei, nesses anos, da constante vinda de professores visitantes. Nos cursos dos Profs. Drs. Bernard Schneuwly (Unige), René Amigues (Ergape) e Frédéric Saujat (Ergape), as referências teóricas que me instigavam eram discutidas e eram apresentadas como as bases de novas pesquisas, assim como os procedimentos metodológicos formulados por Daniel Faïta e Yves Clot (cf. dois livros publicados no período e que são produtos dessas relações interinstitucionais: Souza-e-Silva e Faïta: 2002; Machado: 2004).

Cada vez mais, eu me percebia reencontrando aspectos de minha formação que estiveram presentes em minha pesquisa de mestrado, mas que, na ocasião, foram apenas parcialmente integrados. A leitura que fiz de Vigotski, como se verá a seguir, aproxima-o de alguns debates do marxismo ocidental, cujas vozes evocadas aqui são as de Kosik e Lefebvre. Essa aproximação me fez também voltar de tempos em tempos à obra de Marx, com ou sem a parceria de Engels. Vejo esses autores situados em um único campo de trabalho, embora tenham vieses tão diversos.

Nessas leituras e releituras, reafirmei minha filiação a uma tradição da leitura da obra de Marx que assume como centro desse sistema teórico o agir humano prático-sensível. Segundo essa leitura, a vida social, em todas as suas dimensões, é criada *pelos* humanos e *para* os humanos. Se os produtos humanos acabam por

se enredar em relações que os afastam dos humanos e os fazem se voltar a eles, controlando-os e gerando bloqueios ao seu desenvolvimento futuro, também essa auto-alienação é obra humana. Se o modo de produção dos meios de vida gera um desencontro entre as necessidades, os meios de vida disponíveis e as necessidades não realizadas, também esse desencontro é um produto do agir humano. Logo, o humano é formado socialmente e está submetido aos limites, às possibilidades e às coerções históricas. Mas é ele, coletivamente, o criador de sua história. Como será trabalhado no segundo capítulo, consideramos que a história humana é possível pela associação de instrumentos materiais a instrumentos semióticos, o que só pode nascer das necessidades de intercâmbio social. Assim, este trabalho está filiado também a uma tradição que assume o primado das interações sociais para a formação do humano.

O primeiro texto de fôlego que escrevi ao longo do doutorado avançava na pesquisa de gênese sócio-histórica, mas deixava só indicados os fios do diálogo teórico e expunha com nitidez sua fragilidade metodológica. Ele foi submetido ao segundo exame de qualificação, em abril de 2004, em cuja banca estiveram, além de minha orientadora, a Profa. Dra. Anna Rachel Machado, a Profa. Dra Beth Brait, o Prof. Dr. Jean-Paul Bronckart e o Prof Dr. Guilherme Simões Gomes Jr., do Departamento de Antropologia da PUC-SP. Naquela rodada de discussão, e com os importantes questionamentos do Prof. Guilherme, ficou evidente para mim a necessidade do investimento nos aspectos teórico-metodológicos.

Tornou-se nítido, então, que eu tinha dois problemas: a própria vastidão a que conduzia a pergunta da pesquisa empírica e a ausência de um instrumental teórico já desenvolvido e que desse conta de minhas questões de pesquisa. Remodelei progressivamente as pesquisas empíricas, reduzindo-as. Buscava viabilidade institucional nessa era de prazos curtos, muita pressão, demandas dispersivas e não muita esperança de continuidade na carreira de pesquisador.

Tentei me disciplinar com uma dose diária de pragmatismo, a droga necessária para a sobrevivência nos tempos que correm. Mas por mais que eu reconfigurasse a pesquisa “sociológica”, sua viabilidade se mantinha remota. Em mim, o impedimento ao prosseguimento dessas pesquisas gerou uma segunda pesquisa, de natureza teórico-metodológica. A pesquisa era nova, mas desde sempre compreendi que ela nascia dos primeiros esboços da graduação, do curso

de mestrado e das pesquisas que não fiz no doutorado. Ora, me lancei a uma busca de viabilidade e ganhei duas pesquisas para realizar num só curso de doutorado.

De posse, então, de uma pesquisa com duas faces, a sócio-histórica e a teórico-metodológica, segui, com bolsa sanduíche do CNPq, para um estágio de doutoramento na Universidade de Genebra sob a orientação do Prof. Dr. Jean-Paul Bronckart e associado ao grupo de pesquisa *LAF – Langage, Action, Formation*, por ele coordenado.

Durante o ano letivo de 2004-2005 concentrei minhas atividades no desenvolvimento de procedimentos teórico-metodológicos que me permitissem estudar as letras de música como fórum de veiculação e de produção de representações artísticas sobre a vida social validadas coletivamente. O caráter acolhedor de Bronckart e sua disposição para acompanhar uma pesquisa que caminha entre possibilidades abertas e desconhecidas marcaram as atividades de orientação. Além disso, o diálogo cotidiano com os demais membros do LAF me instigava a investir no problema teórico-metodológico. E mais, a partir da Universidade de Genebra pude participar de seminários de estudo com professores e doutorandos de diferentes instituições, como a Universidade de Provença - *Aix-Marseille*, o CNAM-Paris e a Universidade de Lausanne. Em um seminário de discussão da obra de Vigotski e Volochinov, coordenado pela Profa. Dra Janette Friedrich, da Universidade de Genebra, e pelo Prof. Dr Patrick Sériot, da de Lausanne, pude debater minhas hipóteses de leitura desses autores com pesquisadores e doutorandos das duas Universidades e outros vindos da Rússia, de outros países da ex-URSS, da Alemanha, da CNRS-Paris e da Unesco-Paris. Decididamente, o ambiente no qual fui recebido é organizado de maneira a favorecer a boa formação e o bom trabalho intelectual.

Foi então na Universidade de Genebra e em constante diálogo com a Profa. Dra Anna Rachel Machado que esses procedimentos tiveram sua primeira forma acabada. Lá, enquanto eu os escrevia, eles foram ampla e detalhadamente debatidos com Bronckart. No meu retorno ao Brasil, em agosto de 2005, a pesquisa configurada em duas faces persistia. E foi assim que ela foi apresentada à banca do terceiro exame de qualificação, composta pelos Profs. Drs. Luiz Antônio Marcuschi e Beth Brait, além de meus dois orientadores. O debate foi

longo, rico e produtivo. Sobretudo, e a nove meses de meu prazo expirar, chegamos ao consenso de que era o momento de deixar no caminho a enésima versão da pesquisa empírica e assumir, como etapa de uma trajetória, um só problema de pesquisa, o da tese teórico-metodológica.

As vozes de Jean-Paul e de Anna Rachel são de tal maneira constitutivas deste trabalho que por vezes já não consigo dar-lhes os devidos créditos. Fica aqui, portanto, o reconhecimento a eles na formação do meu modo de dizer por mim. Beth acompanhou, literalmente, todos os meus trabalhos escolares, desde o plano de trabalho que apresentei no exame de admissão no programa de doutorado. Seguramente há neste texto muitas respostas a suas indagações, sejam as que realmente foram feitas por ela, sejam aquelas que eu imaginava que ela poderia fazer. Marcuschi leu meu trabalho já na sua fase final de produção. O entusiasmo com que discutiu o texto e sua disposição para debater enquanto houvesse o que dizer foram-me decisivos para a produção do texto final.

Está aí, portanto, um esboço de trajetória cujo objetivo foi contar a razão de ser de uma tese que negou todos os projetos por ser a condição para que eles pudessem se realizar. A ambição maior, agora, é que esses procedimentos teórico-metodológicos possam ser generalizáveis para outras pesquisas e que possam contribuir para o trabalho de outros pesquisadores.

Tenho consciência de que várias outras vozes já se pronunciaram sobre temas do texto e que não foram citadas. Algumas dessas vozes são divergentes e me obrigariam a reconsiderar ou a fortalecer elementos dessa pesquisa; há também muitas outras vozes que são compatíveis e que poderiam alargar o desenvolvimento dessas idéias. No entanto, optei por construir um todo teórico-metodológico e não um balanço das produções sobre o tema. Este texto não foi escrito com a ambição de ser imutável e não pretende resolver todos os problemas; a ambição que o motivou, que já não é pequena, foi a de abrir caminhos, permitir pesquisas. Considero esse trabalho, então, como uma síntese provisória, como uma obra que só terá seu sentido nos desdobramentos que pode provocar e que, certamente, a transformarão. Assumo suas lacunas, portanto, como as condições necessárias para que eu pudesse chegar a um termo. Não a um fim, mas a um encerramento que me libere para olhar o já vivido e, a partir dele, sondar o possível, o necessário e o desejado.

O desenho geral da tese procura ser coerente com o seu conteúdo teórico-metodológico. Num primeiro momento, procuram-se definir procedimentos para a construção de um corpus de análise e de perguntas de pesquisas. Entretanto, esse é um momento em que os dados de análise ainda não estão compreendidos e só nos deixam entrever de modo precário os nexos com a vida social que os explicarão. Será preciso, então, partir desse primeiro contato com o corpus em direção ao mundo social para, nele, encontrar as relações que ligam os textos ao vivido. A partir daí, pode-se retornar aos textos, primeiro sondando, de um lado, as suas características que permitem a reação estética, de outro, aspectos do vivido que são mobilizados para a produção da reação estética. Após esse momento, será a vez de encontrar meios de descrever e compreender tanto a produção dos efeitos estéticos como as representações sociais que, nas obras de arte analisadas, são veiculadas e/ou construídas. Esse retorno aos textos é também um meio de voltar ao corpus e às perguntas de pesquisa. Entretanto, pretende-se ter, nesse final, um corpus descrito, analisado e explicado; em suma, pretende-se chegar à compreensão de como as representações sociais dos textos artísticos se ligam ao curso do vivido, permitindo aos espectadores o desenvolvimento de determinadas propriedades psicológicas.

A distribuição dessas idéias nos capítulos é a seguinte.

No primeiro capítulo, serão discutidos critérios para a montagem de uma pesquisa de acordo com os procedimentos teórico-metodológicos que serão construídos. Suas preocupações são a formulação de problemas de pesquisa, a definição de dados de análise e a seleção do corpus. Além disso, serão discutidos alguns dos limites e algumas das possibilidades desses procedimentos.

No segundo capítulo, serão mobilizadas referências teóricas para a discussão das relações entre texto e estruturas sociais, destacando-se a necessidade da construção de representações sociais para a formação da vida social. Nesse capítulo, as obras de Vigotski, Volochinov, Kosik, Lefebvre, Marx e Engels serão mobilizadas.

O terceiro capítulo tem por objetivo aprofundar a discussão sobre os textos artísticos. A diferença entre os textos produzidos na vida cotidiana e os artísticos será discutida a partir da obra de Volochinov, Bakhtin e Vigotski. Além disso, a

partir de Vigotski (1925b), será discutido o papel da apropriação de obras de arte na formação da psicologia humana. Nesse momento, a obra de Bronckart será mobilizada tanto para a reformulação de algumas idéias de Vigotski como para nos conduzir à formulação de procedimentos de análise e interpretação dos textos artísticos.

O quarto capítulo tem por objetivo apresentar categorias para a análise e a interpretação dos textos artísticos. Ele está baseado na idéia vinda de Vigotski e Volochinov segundo a qual é pelo conflito entre forma e conteúdo que o sentido de uma obra de arte pode se realizar. A partir daí, aproprio-me de aspectos da pesquisa de Bronckart para esboçar categorias para análise da estrutura do conteúdo temático, da arquitetura da forma textual e para esboçar procedimentos para a interpretação da produção da reação estética.

O quinto capítulo estende o anterior, retardando por um breve momento a conclusão do trabalho. Com o objetivo de defender a viabilidade das categorias apresentadas anteriormente, lanço mão da maestria de Adoniran Barbosa para exemplificar como, nos textos artísticos, o movimento da forma tensiona o conteúdo até gerar, na catarse, sentidos novos. Como não se trata de fazer aqui uma pesquisa sobre a poética de Adoniran, serão apenas indicadas as relações entre sua obra e o mundo ao qual ela se liga.

As considerações finais retomam os principais passos metodológicos desenhados no trabalho para, assim, acentuar as possibilidades de interpretação das relações entre o vivido e o representado artisticamente que os procedimentos identificados visam proporcionar.

CAPÍTULO 1 – DOS OBJETIVOS DE PESQUISA AOS TEXTOS.

Ao longo da exposição desse trabalho, pretende-se elaborar procedimentos teórico-metodológicos para o estudo de representações sociais em textos artísticos. Este capítulo inicial tem por objetivo estabelecer critérios para o delineamento de pesquisas de acordo com esses procedimentos. Assim, ele começará por definir objetivos de pesquisa possíveis para, a partir deles, diferenciar os objetos de pesquisa dos dados de análise. Apresentados esses elementos, serão formulados critérios para a construção de um corpus de análise. No curso da apresentação desses procedimentos metodológicos, serão discutidos limites e possibilidades das pesquisas que podem ser formulados deste ponto de vista. Ao final, como passagem para o capítulo seguinte, serão apresentados o problema das relações pessoais do analista com o objeto de estudo (obra de arte verbal, neste caso) e a questão da necessidade de produção de um conhecimento válido para outras pessoas, em outros tempos e outros contextos.

1.1 – Objetivos destes procedimentos

Este trabalho está em diálogo explícito com um universo de possibilidades constituído por diferentes pesquisas que podem vir a ser feitas a partir de suas indicações. Estes procedimentos apontarão para objetivos e dados de análise gerais, e cada pesquisa que eventualmente for feita deste ponto de vista terá seus objetivos e dados particulares e distintos. Sendo assim, a seleção dos dados e os objetivos específicos implicarão a exploração de algumas ou de todas as possibilidades aqui apresentadas, além de trazer problemas novos que não serão trabalhados aqui. Portanto, sempre que houver menção a uma pesquisa possível, seu caráter hipotético e algumas de suas particularidades serão explicitados.

Um critério para diferenciar as pesquisas possíveis pode ser a extensão dos objetivos. É possível definir objetivos que permitam a análise de um único texto artístico, mas neste caso o alcance da interpretação será restrito. Pode também diferenciar as pesquisas a seleção de dados de análise com ou sem o uso do critério da validação dos textos numa comunidade de espectadores.

Se os dados de análise compuserem um corpus formado por textos artísticos

relevantes para um determinado grupo social e pertencentes a diferentes gêneros, pode-se definir como *objetivo geral a compreensão de como são criadas e/ou veiculadas em textos artísticos representações sociais validadas por uma coletividade* e que existem para além de um texto específico, pois podem existir em outros textos, pertencentes a outros gêneros e vinculados a outras práticas sociais. Numa pesquisa desse tipo, os textos terão o estatuto de documentos privilegiados a partir dos quais podem ser compreendidas algumas representações que circulam neles, mas cujo fórum principal de existência são as relações intertextuais.

Cabe desde já precisar o uso que se fará aqui de dois termos: intertexto e relações intertextuais. Segundo Maingueneau e Charaudeau (2002: 328) “on emploie souvent ‘intertexte’ pour désigner un ensemble de textes liés par des relations intertextuelles”. Ou seja, o primeiro será usado para designar um corpus definido de textos com relações entre si; o outro, para designar tais relações, sejam elas implícitas ou explícitas.

Se tomarmos como exemplo um corpus formado por textos artísticos que tematizam as relações rural/urbano no Brasil, poderemos afirmar que, embora as representações se materializem em textos específicos, é pelas relações intertextuais que elas podem ser destacadas e analisadas enquanto representações validadas coletivamente. São as relações intertextuais que permitem às representações sociais viver numa coletividade, para além de um texto, de um gênero e de uma atividade social restrita. Veja-se então a figura da pessoa do interior que não se adapta às regras da vida urbana. Rubião, do romance “Quincas Borba”, de Machado de Assis, é ingênuo em relação à vida da corte; Zé Caipora e Nhô Quim, personagens das histórias em quadrinhos brasileiras criadas por Ângelo Agostini no século XIX, também. O Jeca Tatu dos textos de Monteiro Lobato vive em descompasso com o urbano/moderno e migrou dos textos-desabafo publicados na imprensa e depois no livro “Urupês” para contos e romances e para material publicitário-instrucional do medicamento Biotônico Fontoura. O Jeca dos filmes de Mazzaropi também existe em função do descompasso do homem rural na sociedade que se moderniza. A mesma relação tensa marca personagens de muitas canções sertanejas, como o narrador da célebre música sertaneja “Bonde Camarão”, uma das primeiras a ser gravadas em

disco por Cornélio Pires. A não-adaptação do homem rural à vida urbana é ainda o substrato de muitas piadas contadas cotidianamente e é o mote que permite a existência de tantos personagens cômicos da televisão brasileira. Assim, retrabalhada ao longo da história, em diferentes cidades e em atividades diversas, valorizada de modo também diferente, a pessoa rural que não se adapta à vida urbana, seja ela moderna ou cortesã, sustenta personagens artísticos brasileiros desde, pelo menos, o último quarto do século XIX. (Para outras referências sobre os exemplos, cf. Francisco: 2004; Martins: 1975; Marinho: 2004; Agostini: 2002.)

Os exemplos citados revelam que diferentes formas de semiotização estão implicadas na re-atualização do conflito “pessoal rural” X “mundo urbano”. A música, o desenho, o figurino, o gestual, a entonação da voz, a imagem estática ou em movimento são imprescindíveis para que essas representações migrem da canção popular vocal para a história em quadrinhos, para o artigo-desabafo, para romances e contos, para o material publicitário-instrucional associado a um medicamento, para a fotografia, para a televisão e para o cinema. No entanto, uma das idéias centrais deste trabalho é que as possibilidades de significação do não-verbal não são suficientes para a criação e veiculação de representações sociais que podem existir em outros textos. Estas devem ser necessariamente formadas por signos lingüísticos organizados em textos, pois são eles que apresentam as mais vastas possibilidades de re-inserção das representações em outros textos, pois são elas que, ao ser interiorizadas pelos espectadores podem organizar o seu pensamento verbal, sua consciência (Cf. Volochinov: 1929, cap 1, e Vigotski: 1934, cap 7).

É por essa razão que os procedimentos que aqui serão apresentados se limitarão aos textos verbais. Essa opção, no entanto, não deve nos levar a desconsiderar que, uma vez que se tomem como *dados de análise* textos que existem associados a formas não verbais de semiotização, estas não podem ser ignoradas; afinal, elas contribuem decisivamente para a construção do sentido desses textos. Isso implica que as idéias que serão defendidas aqui precisam ser integradas a procedimentos específicos para cada outra forma de semiotização, como a música, a imagem em movimento e a fotografia. E implica que essa integração deve nascer de pesquisas específicas que lidem com materiais verbais e não-verbais.

Nos itens seguintes serão delimitados os *dados de análise* e os *objetivos gerais* das pesquisas possíveis deste ponto de vista, o que estará em relação com os *critérios de seleção do corpus* e com a exploração dos *limites e das possibilidades de interpretação decorrentes dessas delimitações*. Depois disso, será o momento de acrescentar a esses problemas a *relação do analista com os dados*, o que vai abrir um campo de questões que exigirão a definição das referências teóricas maiores às quais este trabalho se filia. A partir daí, poderão ser definidos os elementos teórico-metodológicos para a descrição e análise de representações verbais presentes nos textos artísticos.

1.2 – Os dados de análise e os objetos de pesquisa desses procedimentos

O primeiro aspecto metodológico a receber uma melhor definição se refere aos objetivos gerais que podem ser postulados e realizados pelos procedimentos defendidos neste trabalho. Não se propõem aqui procedimentos para uma investigação sobre a apropriação das categorias de compreensão do mundo por um indivíduo ou uma coletividade de espectadores e, por essa razão, não são tampouco procedimentos para a interpretação das influências efetivas e específicas de um conjunto de textos artísticos na vida social daqui ou dali. O *dado de análise* destes procedimentos são *textos artísticos* e a primeira consequência disso é que não serão analisadas as ações de leitura, de interpretação e de apropriação desses textos. Não será analisado, portanto, o entrelaçamento desses textos com ações imputáveis a indivíduos específicos. Conseqüentemente, são os textos artísticos tomados pelo analista que poderão ser analisados por estes procedimentos e não esses textos em situações imediatas de realização para determinados leitores. Como se verá a seguir, a possibilidade de interpretação que esses procedimentos buscam é a de reconhecer e analisar um campo de possibilidades de experimentação do mundo representado esteticamente que é oferecida por cada um desses textos e pelo conjunto deles.

Como se vê, o objetivo das pesquisas possíveis deste ponto de vista é a análise do modo como *representações sociais* expressas por meio de textos artísticos validados coletivamente são *postas à disposição de determinado grupo social*. Por essas representações, o grupo pode atribuir sentido aos fenômenos sociais em meio aos quais vive e dos quais participa de alguma maneira como co-

autor. Por meio dessas representações, os sujeitos podem desenvolver-se como pessoas. Distinguem-se, portanto duas categorias metodológicas: o *dado de análise* e o *objeto de pesquisa*.

O *dado de análise* é o texto artístico, mas o *objeto* que se quer descrever e compreender são as representações que, por ele, circulam numa coletividade. Já se postulou que as representações a que se pretende chegar pela análise só podem ser construídas socialmente na teia de relações pelas quais os textos dialogam e nas quais se formam, ou seja, as relações intertextuais. Portanto, fora dessas relações não é possível realizar plenamente este objetivo de pesquisa. O que pode ser feito, como se verá a seguir, é analisar o mundo das representações artísticas de um ou outro texto. O que se perde com a redução do corpus e com o abandono da análise das relações de troca *entre* os textos é a validação coletiva das representações sociais. Um filme de Mazzaropi, por mais que permita análises ricas, não é suficiente para nos mostrar o que podemos apreender da análise de um corpus formado por textos validados pelo público ao longo dos últimos 130 anos e que tematizam o conflito “pessoa rural no mundo urbano”.

1.3 – Limites e possibilidades desses procedimentos

Para manter-se coerente com essa delimitação dos objetivos de pesquisa possíveis, é preciso demarcar os limites desses procedimentos por meio da relativização do alcance das representações encontradas na análise de um corpus qualquer. Há pelo menos duas razões pelas quais elas não podem ser generalizadas e apresentadas como sistemas suficientes para explicar como este ou aquele grupo compreende ou compreendeu o mundo.

Primeiro porque, como não será estudada a apreensão dessas categorias por sujeitos e grupos específicos, pode-se no máximo chegar a *possibilidades de compreensão do mundo validadas coletivamente e disponíveis aos sujeitos que formam os grupos nos quais elas circularam*.

Segundo, porque os limites impostos pela seleção do *corpus* de análise impõem como máximo de compreensão possível alguns subsistemas de representações, mas não a sua interação efetiva com diversos outros subsistemas que são mobilizados pelos espectadores concretos para entender a si e às relações nas quais vivem. É perfeitamente possível, por exemplo, lançar hipóteses

sobre as relações estabelecidas desde o século XIX entre o discurso político e o das ciências sociais sobre o conflito “pessoa rural / mundo urbano” e sobre as representações artísticas desse mesmo conflito, mas não se pretende investigar como este ou aquele sujeito, como este ou aquele grupo construíram suas visões de mundo.

Portanto, ao contrário de Jodelet (1989), não creio ser possível caracterizar a identidade de um grupo a partir do estudo das representações sociais. Além dos argumentos aqui apresentados, que apontam para uma disjunção entre as representações analisáveis nos textos e a sua apropriação por indivíduos e grupos concretos, a divergência se deve também – e sobretudo – ao fato de que considero que as identidades são, elas mesmas, representações dos grupos que são criados contextualmente e no contato com um universo de alteridade. Logo, as identidades de um grupo não são a expressão fiel (ou o reflexo puro) de traços encontrados em sua organização social. Elas são, pois, mutáveis, seja por ser relacionais e contextuais, seja por ter um conteúdo que varia ao longo da história. Dizer-se “brasileiro” diante de um português, de um francês ou de um norte-americano ou de alguém da África negra não traz o mesmo conteúdo sociocultural representado; mais ainda, dizer-se “brasileiro” hoje ou ter-se dito “brasileiro” há 150 anos para cada um desses “seres outros” não mobilizou, nem mobiliza, em absoluto, o mesmo mundo representado. Portanto, entre o modo pelo qual os grupos se representam e os processos sociais que os formam há um hiato que não pode ser compreendido se for concebida uma identidade entre esses dois termos. (Cf. Carneiro da Cunha: 1987.)

1.4 – Critérios para seleção de corpus

Feitas as ressalvas que marcam os limites dos procedimentos que serão apresentados, é preciso apontar com mais detalhes o que eles podem criar como universo possível de compreensão da vida social. Antes de tudo, os critérios de escolha do *corpus* determinam a representatividade e a validade social das categorias de compreensão do mundo analisadas. Mais precisamente, esses critérios de seleção devem assegurar a *pertinência* e a *relevância* das representações estudadas para um determinado grupo.

De nosso ponto de vista, haveria duas etapas para o levantamento e a

seleção de um *corpus* para análise.

A primeira parte de uma pesquisa da gênese sócio-histórica da formação social que se quer estudar e, nela, reconhece meios de produção, circulação e de uso social dos textos que serão analisados. Nos dois capítulos seguintes, serão especificados critérios para esse estudo de gênese sócio-histórica, mas por ora adiantamos que estão sendo postuladas as relações entre estruturas e processos gerais nos quais se pode reconhecer um contexto de circulação das obras, composto por *sujeitos produtores*, por suas *obras*, pelos *espaços e tempos sociais* de sua circulação e por seu *público*. Assim, é possível chegar à definição da pertinência das obras para uma determinada formação social.

A segunda etapa diz respeito à seleção propriamente dita do corpus de análise. O universo máximo do corpus, ou o conjunto total de textos, é a totalidade das obras identificáveis a partir da pesquisa de gênese histórica dos seus meios de produção, circulação e uso social. A partir daí, são necessários documentos historiográficos suficientes para poder afirmar que o dado de análise escolhido circulou no interior do meio social delimitado e foi parte expressiva de sua existência. É a importância que o próprio grupo atribui (ou atribuiu) ao texto que serve de critério para a seleção do corpus. Em síntese, é preciso levantar documentos historiográficos suficientes para afirmar que os textos artísticos escolhidos foram ratificados por uma comunidade de espectadores e que foram eleitos como referências para a criação de outras. A partir desse critério pode ser organizado um subconjunto da população de textos que será o corpus de análise propriamente dito.

Esses critérios para a seleção do corpus são anteriores à análise da organização interna dos textos e das relações intertextuais, mas já antecipam a pertinência das representações que serão apreendidas após a análise dos textos em sua organização interna. Uma vez destacados desses critérios os autores, os intérpretes, os meios de circulação, o público e suas inter-relações, é possível fazer um reconhecimento inicial de séries de laços dialógicos que ligam as canções entre si e com outros discursos e outros fenômenos sociais. Esses laços fornecerão um primeiro conjunto de pistas e de parâmetros comparativos que poderão ser mobilizados para a definição da pertinência das representações, pois esses parâmetros servem de referência para avaliar se uma representação e/ou

um conjunto delas são mais ou menos hegemônicos em relação a outros e se chegaram a se definir como um quadro de referência em relação ao qual os produtores de outros discursos se sentiram (ou se sentem) coagidos a se reportar.

Podemos, continuando com a exemplificação anterior, não ter analisado a presença do conflito “homem rural na vida urbana” na literatura do século XIX e nas histórias em quadrinhos de Agostini, nem analisado a literatura do início do século XX, nem a “migração” do Jeca Tatu, como Jeca Tatuzinho, para o material institucional do Biotônico Fontoura, nem a música sertaneja/caipira em formação, nem o cinema de Mazzaropi, nem as piadas célebres de nosso cotidiano e tampouco os personagens humorísticos da televisão. No entanto, sabendo que todos os textos (verbais e/ou não-verbais) citados foram respaldados por um público, podemos formular uma primeira hipótese de trabalho: a de que representar artisticamente o descompasso do homem rural no meio urbano foi e é importante para a compreensão que muitos brasileiros tiveram e têm de si e do meio no qual viviam e vivem.

Assim, a seleção de um *corpus* formado por um conjunto de textos significativos para a vida de um grupo permite a construção de inferências fortes sobre conjuntos de representações que funcionam como categorias possíveis para a interpretação do mundo pelo grupo no qual elas circulam. O valor cognitivo dessas categorias é afirmado aqui a despeito de as estruturas de conhecimentos da vida cotidiana deste ou daquele grupo, desta e daquela pessoa serem apenas parcialmente organizadas de maneira lógico-predicativa, apesar de serem marcadas por imagens e figurações, apesar de serem forçosamente inconclusas, incoerentes, contraditórias, irregulares naquilo que permitem conhecer, apesar de serem plenas de desconexões e lacunas e, ainda, apesar de cumprirem apenas parcialmente o desafio de compreender as instâncias do agir humano às quais se vinculam.

A afirmação do caráter fragmentário e parcialmente lógico-predicativo dos conhecimentos cotidianos sustenta-se na Schutz, como em *L'étranger* (1944), em *Sens commun et interprétation scientifique de l'action humaine* (1953) e na obra de Kosik, quando este analisa o mundo da pseudo-concreticidade em *Dialética do concreto* (1963). Da mesma forma, esse é um dos núcleos do conceito de representações sociais tal como apreendido da obra de Moscovici, como se pode

ver em seu artigo de 1986. A concepção moscoviciana de representações sociais pode ser vista ainda nos textos que compõem as coletâneas de artigos organizadas por Jodelet (1989) e por Doise e Palmonari (1986). Estes últimos autores defendem seu ponto de vista em contraponto com a tradição fundada por Durkheim, que tenderia a ver nas representações coletivas uma estrutura de relações lógicas e coerentes com a estrutura da organização social. Durkheim, em *Representações individuais e representações coletivas* (1898) e em *As formas elementares da vida religiosa* (1912) afirma haver uma racionalidade social das representações que é dada pelo seu vínculo com a organização social, pois um dos postulados centrais do autor é o de que não há instituição social que sobreviva sem uma razão de ser, sem que esteja ancorada no funcionamento na organização racional que funda a organização social. Na perspectiva moscoviciana, os conhecimentos cotidianos sustentam as interações cotidianas apesar de sua precariedade, apesar de sua relativa “falta de lógica”.

Uma vez definidos os *dados de análise*, os *limites* e as *possibilidades* de pesquisa e os critérios de seleção do *corpus*, é preciso estabelecer passos metodológicos para o percurso da investigação dessas representações sociais validadas por uma coletividade. Um ponto de partida possível é a natureza particular da relação do analista com o seu dado de análise.

1.5 – Relações do analista com seus dados

Em muitos casos — e é o meu —, quando um texto artístico é tomado como dado de análise, assume-se um lugar duplo: o de amante da arte que reconhece nela uma mediação importante para a formação da própria subjetividade e o de quem busca desenvolver instrumentos próprios às ciências humanas para a sua análise. Essa duplicidade será desdobrada em duas hipóteses mais gerais que permitirão a consolidação de premissas teórico-metodológicas.

A primeira é a de que, para compreender um domínio qualquer da atividade humana, é preciso que o pesquisador de alguma forma se mova afetiva e intelectualmente na direção da lógica interna desse domínio. Sendo assim, analisar uma obra de arte do ponto de vista que se vai esboçar aqui pressupõe a vivência do seu efeito estético, o que só pode se realizar por sua experimentação. A análise implica portanto uma dimensão pessoal, subjetiva e afetiva.

A segunda é a de que os textos artísticos se configuram como um mundo de produções de linguagem que coloca à disposição do público no qual circula representações da vida social. Ou seja, a vasta cadeia de textos artísticos guarda em si um mundo compreendido, um mundo com significados atribuídos que podem servir de meios de vida para as pessoas que vivem nele e que existem independentemente do contato do pesquisador com essas obras. Para os espectadores de textos artísticos, apropriar-se deles implica entrar em contato e se relacionar com categorias formadoras das pessoas e implica transformar essas categorias de compreensão do mundo na medida que elas serão relacionadas com outras que já são constitutivas deles. Ao analista, por sua vez, cabe compreender a existência social de um texto artístico para além da sua relação particular com ele. Assim, a sua leitura não pode ser limitada pela sua experiência subjetiva de ouvinte, mas deve ser metodologicamente orientada para que se construa um conhecimento sobre o outro que seja sociologicamente válido e não a expressão de sua experiência particular com a obra em questão.

A pesquisa, portanto, precisa ir além de dois extremos: 1) a busca de um realismo metodológico extremado pelo qual se busque eliminar a presença da subjetividade do analista em nome de uma interpretação objetiva; **2)** uma análise que, em nome da impossibilidade de se chegar a alguma objetividade, se limite ao modo como o analista se apropria subjetivamente dessas músicas. Esses dois extremos poderiam ser retratados, talvez de modo um pouco caricato, nas figuras de um “objetivismo” e de um “subjetivismo”. Como evitá-los? A solução desse desafio está em conseguir um outro ponto de vista teórico-metodológico que acolha e respeite o caráter subjetivo e afetivo da relação do analista ou de qualquer pessoa com uma obra de arte e, ao mesmo tempo, crie procedimentos metodológicos capazes de formular resultados sociologicamente válidos, isto é, dos quais se possa dizer que são representativos de um grupo social que não seja necessariamente o grupo do próprio analista.

Como se sabe, esse é um problema epistemológico de fundo que marca a constituição das ciências humanas. Para a antropologia, por exemplo, é um tema especialmente caro e é tematizado explicitamente desde as primeiras definições do que é o trabalho de campo. Uma dentre as várias respostas teórico-metodológicas para esta questão vem da tradição hermenêutica, na qual se

assume que a interpretação de um fenômeno social singular nasce tanto do diálogo do pesquisador com o fenômeno social estudado como da exigência de calcar a interpretação em documentos que assegurem a objetividade do conhecimento. (Cf. Dias: 1986.)

O ponto de vista para esse desafio ao qual nos filiamos será tratado no capítulo seguinte, mas já se pode adiantar que o olhar do analista para o texto artístico deverá ser alimentado de dados do contexto sociocultural que está sendo analisado. Isso porque é somente com esses dados que ele poderá inferir – a partir da situação de realização imediata do texto para ele, na pesquisa – experimentações estéticas e representações sociais que podem ter sido (ou podem ser) possíveis para outras pessoas, no contexto analisado. Será em busca desse objetivo, portanto, que este trabalho buscará definir um ponto de vista teórico-metodológico que incorpore os elementos subjetivos da relação do pesquisador com o seu dado de análise e que busque se ancorar em fenômenos que existem independentemente do pesquisador para, assim, produzir um conhecimento que se deseja válido para outras pessoas, em outros tempos e em outros espaços.

Como se viu, todos esses procedimentos supõem que os textos em geral são meios de representar conscientemente a vida social. O social é constitutivo deles e eles, do social. Mas como e por quais relações? Essas são as questões, por conseguinte, que orientam o próximo capítulo.

CAPÍTULO 2 – TEXTOS E ESTRUTURAS SOCIAIS: HETEROGENEIDADES

Uma vez estabelecidas as questões gerais concernentes à formação do corpus de análise e aos objetivos de pesquisa passíveis de ser realizados com os procedimentos que estão sendo propostos, este segundo capítulo terá por objetivo explicitar as referências teóricas que foram mobilizadas para o tratamento da relação entre os textos e as estruturas sociais. Ao final, o tema da subjetividade e do conhecimento sociologicamente válido será retomado.

As principais referências teóricas desta pesquisa são: Vigotski¹ e suas idéias sobre a emergência do pensamento verbal e sobre psicologia da arte; Volochinov² e suas diretrizes para a análise dos enunciados concretos e, mais à frente, a sua distinção entre o discurso na vida e na arte; idéias vindas de Marx, com e sem Engels, sobre a consciência e a construção histórica do ser humano; e dois autores marxistas, Karel Kosik e Henri Lefebvre, que trabalharam com o tema do conhecimento nas ciências humanas. Este último autor também dá subsídios ricos para pensarmos nos tempos e nos ritmos dos processos sociais. A esse quadro geral serão adicionados aportes de outros autores que nos permitam desdobrar essas idéias gerais em instrumentos de análise e interpretação da reação estética e das representações sociais presentes nos textos artísticos. De maneira geral, o modo de retomar e organizar essas referências teóricas mais gerais é influenciado pelo trabalho de Jean-Paul Bronckart, que será abordado de modo mais específico no momento de construção de um conjunto de categorias para a análise e interpretação das relações entre a estrutura do conteúdo e a arquitetura formal dos textos artísticos.

¹ Farei menção repetidas vezes à última obra de Vigotski, *Pensamento e Linguagem*, de 1934. No Brasil, devido à tradução do inglês norte-americano da edição resumida organizada por E. Hanfmann e G. Vakar, quando da tradução feita por Paulo Bezerra da obra integral diretamente do russo, optou-se por outro título: *A construção do pensamento e da linguagem*. O mesmo não aconteceu na tradução do texto integral para o francês, por Françoise Seve, e para outras línguas, como o espanhol e o alemão, preservando-se assim o título original. Sempre que eu escrever *Pensamento e linguagem*, estarei me referindo à versão integral. Isso porque foram consultadas tanto a tradução de Paulo Bezerra, quanto a de Françoise Sève.

² Seguindo o curso de algumas pesquisas contemporâneas, optarei por distinguir os diferentes autores que foram (re)publicados sob o nome de Bakhtin. Como fonte para essas distinções, adoto a relação publicada por Faraco (2003). Uma discussão sobre a obra de Volochinov em seu diálogo com a tradição soviética de estudos da linguagem e que se serve da leitura de originais em russo e do debate contemporâneo da historiografia das idéias soviéticas, se encontra em Irina Ivanova (2003). Guardarei o termo círculo de Bakhtin para designar, em bloco, as obras de Bakhtin, Volochinov e Medvedev.

2.1 – Heterogeneidades: dos textos às estruturas sociais

Em *Marxismo e filosofia da linguagem*, de 1929, Volochinov abre um excelente caminho para a superação da armadilha que existe entre, de um lado, uma análise das produções de linguagem internas e formalistas e, de outro, uma análise que concebe a linguagem como uma derivação das estruturas subjetivas individuais. A saída proposta, que é um dos eixos centrais do chamado círculo de Bakhtin, é sociológica e consiste em considerar cada texto³ como uma unidade comunicativa que é parte de uma cadeia interminável de textos e de ações não verbais de um grupo humano. Assim, o produto resultante de uma ação de linguagem só faz sentido se for compreendido por uma abordagem que parta do mundo social **no** qual e **para o** qual é criado a fim de, a partir disso, entrar nas suas estruturas internas. Ao se analisar a organização interna de um texto, o mundo externo continua sendo uma referência necessária pois no ato de sua produção estão implicadas respostas a outros textos, respostas prováveis que ele vai gerar e, além destas, novas respostas em ampla medida imprevisíveis. É a sua inserção numa cadeia de comunicação e as implicações disso para a organização interna do texto que definem o seu caráter dialógico.

Além desses vínculos com a história das trocas discursivas, um texto não é um fim em si mesmo; ou seja, o que dá sentido à existência social de uma produção verbal é a sua relação com o mundo não verbal externo a ela e do qual faz parte, o que em Bakhtin foi traduzido por esfera/campo de atividade⁴. Isso implica assumir também que não há ação de linguagem desvinculada de finalidades, ou seja, de um agir no mundo que busca transformar um dado estado de coisas. Além disso, cada esfera/campo de atividade vai elaborando gêneros de texto, ou seja, tipos relativamente estáveis de textos que são indexados ao intertexto como instrumentos para que as produções e compreensões não deixem de vincular-se com experiências pretéritas (Bakhtin: 1953).

³ Como será melhor trabalhado a seguir, assumo aqui a reformulação proposta por Jean-Paul Bronckart (1997), que define por texto o mesmo que é chamado pelo círculo de Bakhtin de enunciado, ou seja, o resultado de uma ação de linguagem cujas fronteiras são definidas por seus vínculos com o mundo no qual e para o qual existe.

⁴ Cf Mikhail Bakhtin (1953). Na versão traduzida do russo para o francês e dessa língua para o português, usa-se o termo “esfera de atividade”. Na recente tradução do russo diretamente para o português da *Estética da criação verbal* de Bakhtin por Paulo Bezerra, o tradutor optou pelo termo “campo de atividade”.

São esses três aspectos mencionados acima – 1) a ligação de um texto a uma cadeia de comunicação, 2) as finalidades de um texto e 3) sua ligação com uma esfera de (um campo da) atividade humana – que encaminham a explicação de uma produção verbal para uma abordagem sociocultural.

Isso não implica, entretanto, nem que os textos sejam reflexos, emanções ou efeitos imediatos das estruturas socioeconômicas, nem que sejam explicáveis inteiramente por fenômenos que estão a princípio no seu exterior. Ao afirmar que um texto responde a outros, Volochinov já se afasta das explicações mecânicas e causais, pois entre as estruturas econômicas e uma produção verbal há toda uma série de relações que agem como restrições diante das quais o texto deve relacionar-se. Essa é a idéia que organiza o capítulo 2 de *Marxismo e filosofia da linguagem* e que nos impede de ver no socioeconômico a “causa” das estruturas socioculturais. No entanto, é possível encontrar na mesma obra passagens que supõem um determinismo do “socioeconômico” sobre as “superestruturas” (cf. pp 31 e 211, p. e.), o que permite uma interpretação segundo a qual Volochinov seria um determinista econômico ou que, ao menos, teria feito concessões ao marxismo oficial (Faraco: 2003 p. 29). Como não se pode ser determinista e não ser determinista ao mesmo tempo, essas duas teses são formalmente contraditórias; afinal, a afirmação de uma impede que se afirme também a outra e a negação de uma impede que se negue também a outra (para a noção de contradição formal, cf Copi: 1953, cap 5). Assim, podemos afirmar que há uma tensão em *Marxismo e filosofia da linguagem* que se deve à coexistência dessas duas teses incompatíveis. Mas o que explicaria essa contradição formal numa obra monumental?

Lanço a seguinte hipótese de leitura : sabemos que Volochinov se formou numa tradição de estudos da linguagem que tem em Jakubinski um de seus expoentes, que se origina antes de 1917 e que assume a interação verbal e a dialogia como conceitos centrais (Ivanova: 2003). Segundo podemos depreender da leitura de Ivanova, essa tradição não estaria filiada ao desenvolvimento do marxismo. Minha hipótese é então a de que Volochinov teria se lançado num esforço de compatibilizar a tradição dialógica na qual se formou com o marxismo, num projeto de sociologizar – materializar – a tradição russofônica de compreensão dialógica da linguagem. Viria daí o subtítulo da obra na edição

francesa: “essai d’application de la méthode sociologique em linguistique”. Mas qual é o marxismo de *Marxismo e filosofia da linguagem*? Em suas páginas não há referência alguma a Marx, nem a Engels, nem a Lênin, os principais “clássicos” da época. Ora, o único autor marxista influente que aparece reiteradas vezes na obra e em passagens relevantes para a organização do texto é Plekhanov, a referência principal do marxismo russo desde a década de 1890, morto em 1918. Portanto, seria Plekhanov a fonte “sociológica” de Volochinov neste trabalho. (Cf. Getzler: 1979 e Kolakowski: 1977, vol. 2, cap. 14 para uma exposição sintética da trajetória e da obra de Plekhanov.)

Ao criticar Plekhanov, Karel Kosik (1963, pp 99. e sgs. e 2004, cap. 1) toma como idéia-chave do pensamento do autor a correspondência entre os elementos culturais (superestrutura) e fatores econômicos. Encontramos a exigência dessa correspondência, por exemplo, nos passos metodológicos 1-2-3 da página 41 de *Marxismo...* Segundo Kosik, a idéia de correspondente econômico é insuficiente, pois torna a manifestação fenomênica e seus princípios explicativos como elementos externos um ao outro. Abre-se com isso o espaço tanto para a idéia de causalidade externa como para o pensamento determinista, pois este procura, em “última instância”, os princípios explicativos de um fenômeno em “causas” fora dele, com o que o fenômeno a ser explicado se transforma em “efeito” *necessário*.

A idéia de determinação é diferente desse determinismo-causal; ela reconhece que os seres humanos fazem sua história, mas em condições dadas. Essas condições impõem aos agentes meios de vida e regras, limites e possibilidades. As condições, por conseguinte, configuram as “determinações” múltiplas em relação às quais o sujeito *pode e deve* agir, mas não são as causas que o levarão *necessariamente* a agir. Se a determinação externa for tomada como causa suficiente de um comportamento, este se torna um epifenômeno. Ao contrário, se assumimos a existência das determinações mas não as consideramos causas suficientes para o estabelecimento de um comportamento, podemos reconhecer um espaço para o ser humano fazer sua história *a partir* – e *para além* – das determinações (cf. Kosik: 2004 cap 4).

Assumimos, pois, que a cultura é transmissora de determinações e a cultura, ela mesma, é transformadora do econômico, ao menos porque a compreensão que os agentes econômicos têm de sua prática orientam duas tomadas de

decisão. Assim, a correspondência infra/superestrutura oriunda de Plekhanov não permitiria compreender os hiatos e as defasagens entre essas dimensões, que serão retomadas adiante com idéias vindas de Lefebvre. A correspondência pretendida por Plekhanov não permitiria tampouco ver a preservação do antigo como estratégia de vida no novo ou ver o antigo como mediação pela qual o novo se reproduz. No pensamento materialista determinista haveria, em primeiro lugar, transformações nas estruturas econômicas e estas se configurariam em causa determinante – e em necessidade imperiosa e fundadora do destino inexorável – das transformações superestruturais (cf Getzler: 1979, pp. 111 e segs. e Kolakowski: 1977 pp. 334 e segs. para a exposição do determinismo de Plekhanov). Logo, estamos a um passo da idéia de que a história seria uma disputa entre as forças que retêm o destino necessário (conservadoras) e as que o realizam (revolucionárias). Tampouco é difícil deduzir desse conjunto de idéias que haveria classes portadoras da verdade sobre o processo histórico e classes que mascaram essa verdade, incluindo-se aí os riscos de desembocar uma concepção “religiosa” do marxismo (Kolakowski: 1977).

Na ortodoxia desdobrada do materialismo de Plekhanov, o papel que resta aos seres humanos é o de realizar uma verdade histórica (necessária e redentora do ser humano) que é determinada para além deles e independentemente da vontade deles, na infra-estrutura social. Segundo Kolakowski (1977), na obra de Plekhanov considera-se que os seres humanos, ao trabalhar coletivamente, construiriam forças produtivas e organizariam relações de produção, onde se pode localizar a divisão do trabalho e das classes sociais. Essas estruturas econômicas determinariam superestruturas políticas, destinadas a manter as relações existentes. Do conflito entre as relações de produção, as forças produtivas e as superestruturas políticas, haveria o desenvolvimento de consciências coletivas, consciências de classe. Ora, à consciência das classes dominantes se oporia, num debate ferrenho, a consciência das classes dominadas. Se a consciência das classes dominantes é falsa, visto que se enraizaria no divórcio capitalista do homem consigo mesmo, a consciência das classes dominadas é verdadeira, pois é ela que pode orientar a prática revolucionária que transformaria as relações de produção, as forças produtivas e as superestruturas políticas, permitindo o desenrolar da história num novo mundo, socialista, em que o ser humano se

reencontraria consigo.

Kolakowski (1977) salienta que, mesmo assumindo a tese da determinação em “última instância”, o raciocínio oriundo de Plekhanov abre-se para pensar nas influências da superestrutura sobre a infra-estrutura, embora, segundo ele, não se apresente uma resposta suficiente para a conciliação das duas idéias. Para além dessa “dificuldade”, o ponto-chave para nós é que, ao tentar dar movimento ao sistema teórico, faz-se da “dialética” uma circulação de causalidades entre fatores externos entre si, apresentando como sujeito da história uma instância coletiva supra-humana (as classes). Como conseqüência, perde-se a centralidade explicativa do agir prático-sensível humano, que passa a ser visto como um elemento subjetivista ou voluntarista.

Assim, segundo essa hipótese de leitura, Volochinov estaria tentando, no final dos anos 20, conciliar a tradição da lingüística dialógica russa – que não é determinista – com aspectos de um pensamento materialista determinista. Viriam daí, pois, as passagens deterministas da obra, como as das páginas 31 e 211. A sociologização da consciência, tal como Volochinov a concebe em *Marxismo...*, é marcada também pelo conceito de Plekhanov de “psicologia do corpo social”. Não haveria neste ponto outras marcas do mesmo determinismo de “última instância”? Se nos remetermos ainda às passagens nas quais Volochinov fala da pluriacentuação do signo, veremos que emergem como sujeitos das acentuações valorativas as classes sociais! E essas são organizações coletivas determinadas economicamente.

Em suma, segundo essa interpretação, que permanecerá como hipótese, *Marxismo e filosofia da linguagem* seria um texto tenso porque é constituído por duas teses contraditórias: a determinista e a não-determinista. E seria esta tensão, portanto, o terreno fértil no qual se assenta a controvérsia que se alimenta da luta entre suas “passagens deterministas” e seus “fundamentos não deterministas”⁵.

Creio que podemos prosseguir priorizando uma leitura não determinista de *Marxismo...* Neste caso, pode-se afirmar que as produções verbais humanas se

⁵ Essa hipótese de leitura me ocorreu no curso das discussões no *Seminaire interuniversitaire romande de 3ème cycle Vygotski et Volochinov – une philosophie du langage*, que, de março a julho de 2005, reuniu doutorandos e pesquisadores associados às universidades de Genebra e de Lausanne. Agradeço ainda a Adail Sobral por uma troca de e-mails instigante na qual ele, de início contrariado, me “obrigou” a desenvolver melhor essa hipótese.

desenvolvem relacionadas a um mundo social e a atividades não verbais, que essas produções verbais são criadas a partir de escolhas e coerções e que são produzidas tendo em vista o cumprimento de finalidades, o que faz que elas reconstruam em seu interior o mundo social e instaurem nele realidades que lhes são próprias. As produções verbais, por conseguinte, estão longe de ser efeitos mecânicos de causas exteriores e estão longe de ser uma tradução da lógica do mundo, como afirma Volochinov (1929, cap 1) a partir de suas metáforas do reflexo e da refração. A refração em um texto nada mais é que a reconstrução particular do mundo que o texto define; é sua forma particular de representar o mundo a partir de recursos sociais.

Por ora, cabe desenvolver uma implicação dessas teses para os procedimentos de análise que estão sendo elaborados. Mesmo que o que se apresenta de imediato para o analista seja um texto em sua materialidade específica e mesmo que a partir desse primeiro contato o texto em si mesmo comece a ser analisado, desde logo ele exprime de alguma maneira os mundos sociais e os outros textos com os quais dialoga. Ele permite assim uma primeira percepção de suas finalidades e deixa como horizonte intuído as dimensões do mundo social no qual e para o qual ele foi produzido. São justamente esses elementos do mundo social que são intuídos e precariamente expressos no aqui e agora da relação do analista com o texto que constituem as pistas que devem ser perseguidas para a realização da compreensão sociológica.

O contato inicial com o texto, portanto, está na direção inversa dos seus princípios explicativos. Se é o próprio texto que deixa pistas mais ou menos difusas dos elementos que permitirão sua interpretação, será preciso voltar ao mundo social para, daí, retornar ao texto com os elementos que permitirão sua compreensão. Vejamos três conseqüências metodológicas gerais que ajudarão a desenvolver essa proposição.

A primeira é que, em razão dessa presença dos princípios explicativos de um texto em sua manifestação fenomênica, ele não pode ser abandonado em momento algum da análise, sob risco de cairmos numa interpretação determinista. Ou seja, um texto não pode ser explicado inteiramente por elementos de seu exterior, como os determinismos tentaram fazer. A segunda é que tanto a situação imediata na qual o texto se realiza como seu contexto de circulação não são

suficientes para a sua explicação, pois faltam os encadeamentos à história e a outras dimensões da vida social que são capazes de lhe dar sentido. A terceira é que é preciso então afirmar um ponto de vista teórico-metodológico que assuma um movimento de ir na direção contrária do texto tal como ele se apresenta. Esse movimento lançaria hipóteses no sentido dos laços do texto com a história, recriando um contexto mais amplo, para depois voltar ao contexto de circulação e ao texto com o olhar enriquecido de elementos interpretativos. Nesse retorno, certas hipóteses podem ser descartadas ou enriquecidas; e, em especial, novas hipóteses podem ser formuladas e novas investidas nos laços históricos podem ser feitas, com novos retornos ao fenômeno e novas investidas nos laços históricos. É por essa razão que se pode dizer que se usa por vezes a imagem de espiral para esse ponto de vista metodológico.

* * *

Essa abordagem em espiral pode receber uma melhor fundamentação mediante o auxílio das idéias desenvolvidas por Karel Kosik em *Dialética do concreto* (Kosik: 1963). Esse autor assume como premissa que o mundo social é *estruturado* e que *essa estrutura é passível de ser compreendida*. Ao mesmo tempo, ele afirma que o princípio explicativo de um fenômeno se expressa de modo difuso e incompleto em sua manifestação fenomênica. É exatamente por essa presença difusa e incompleta do princípio explicativo nas manifestações fenomênicas que precisamos criar um primeiro passo que regrida historicamente em busca dos princípios explicativos para depois voltarmos ao fenômeno, jamais abandonado, a fim de que ele seja transformado em fenômeno compreendido/explicado nos produtos do pensamento.

Kosik enfatiza que esse trabalho do pensamento tem um objetivo – o princípio explicativo – que se sustenta na tese central de Marx segundo a qual são os homens socialmente organizados que mobilizam o legado das gerações anteriores e transformam tanto o seu entorno como o seu interior para criar o mundo no qual vivem. Desse modo, o princípio explicativo é exatamente o agir prático-sensível dos seres humanos socialmente organizados, compreendido em suas múltiplas determinações. É esse agir que cria e transforma estruturas que, por isso, estão em perpétuo movimento e nunca se acabam. Enfim, o que se busca é a “compreensão da *unidade* de produção e produto, de sujeito e objeto,

de gênese e estrutura” (Kosik: 1963, p. 18).

Nesse esforço para compreender os mundos criados pelos seres humanos, o que se revela como ação e compreensão é justamente a capacidade do ser humano de fazer sua história e de criar as suas restrições, as suas limitações, os seus meios de ação e as suas possibilidades de reinvenção. Nesse percurso, o agir humano realizado acaba sendo compreendido em relação aos recursos e às determinações que lhe deram existência e também em relação ao conjunto de possibilidades irrealizadas ou precariamente realizadas que se desenvolveram e, no entanto, permaneceram em estado latente.

Antecipa-se assim a apresentação da fonte teórica que influenciará Vigotski e sua noção de inconsciente e que será retomada pela psicologia do trabalho, em especial pelas categorias de trabalho real e trabalho realizado, retrabalhadas por Yves Clot na Clínica da Atividade (Clot: 2002). Para esse autor, quando os trabalhadores se confrontam com os modos sociais de organizar o seu trabalho, emergem não só a compreensão do *como* e do *porquê* eles *realizaram* uma prescrição, mas sobretudo a maneira pela qual eles *poderiam* ter realizado – e como *podem* vir a realizar – esse trabalho. Ao transformar o possível latente – e os subentendidos presentes no agir dos mais experientes, como salienta Frédéric Saujat⁶ – em recurso incorporado por uma coletividade, busca-se também o desenvolvimento dos trabalhadores e, posteriormente, da atividade.

Na obra de Kosik verifica-se também que, ao compreender essa estrutura em movimento que se faz pelo agir humano em sociedade, o fenômeno é explicado em si mesmo e em suas múltiplas conexões com o mundo no qual existe. Para esse autor, isso representa a passagem de uma totalidade abstrata a uma totalidade concreta que existe em si mesma e como produto da análise, pois enquanto a manifestação fenomênica é apreendida, a totalidade concreta permanece abstrata e vaga, apenas intuída. O trabalho do pensamento é justamente o de romper e cindir essa totalidade intuída para reproduzi-la espiritualmente como totalidade concreta. Expliquemos melhor essas idéias.

A análise é concreta e compreende a *coisa em si* porque é a apropriação do processo de autoprodução dos humanos. Não obstante, isso não significa em

⁶ Comunicação oral em curso ministrado no LAEL-PUC/SP no segundo semestre de 2005.

absoluto uma identidade completa entre a compreensão e a realidade, seja porque o mundo em si mesmo continua a se transformar, seja porque todos os seus elementos nunca podem ser apreendidos. Karel Kosik, portanto, afasta-se de uma tradição amplamente criticada do pensamento dialético que pretendia uma identificação completa da compreensão da realidade com a realidade em si mesma. Essa tradição, na sua orientação marxista, vislumbrava a supressão absoluta da defasagem entre a produção da vida social e a compreensão do mundo social pelos seres humanos, uma vez superadas as relações econômicas que seriam os fundamentos dessa alienação da consciência. Para a seleção de características que fariam parte da análise e das que seriam descartadas, argumentava-se em nome dos fenômenos que são importantes para organizar uma formação social e dos que são epifenomênicos. É exatamente a crítica à atribuição de um caráter epifenomênico ao que foi deixado como residual e sem importância que orienta as críticas a esse marxismo. É justamente pelo “residual” que se podem ver possibilidades de fazer a história que não se realizaram, abandonando-se o intuito de dar à história uma trajetória “necessária”.

Para Kosik, ainda que a totalidade não seja o conjunto de todos os elementos, a noção é imprescindível porque na reconstrução do real pelo pensamento são buscados, quer os laços que ligam os fenômenos entre si, quer as diferentes realidades que se criam pelas inter-relações das partes. Sem a noção de totalidade, a análise acaba por se restringir, tornando-se uma impressão subjetiva do fenômeno ou transformando-se em subconjuntos de elementos parcelares que isolados não dizem muito, nem sobre si, nem sobre aquilo que criam. Sem a noção de concreticidade, o que se perde é justamente o objetivo de compreender a dinâmica pela qual os homens coletivamente criam os seus meios de vida. Não se afirma aqui a existência de uma única totalidade, o que pode conduzir à simplificação e ao dogmatismo, mas a existência de tantas totalidades quantas forem as estruturas criadas pela atividade humana, sejam elas estruturas da vida sociocultural ou da vida política e econômica (Cf Goldman: 1958).

Em todo o percurso da análise a percepção intuitiva permanece atuante e tem um papel importante na produção do conhecimento. Como afirma Kosik, “o homem sempre vê *mais* do que aquilo que percebe imediatamente”, pois participam de sua percepção imediata do mundo pelos sentidos *todo* o seu saber e

toda a sua cultura, *todas* as suas experiências. Isso ocorre porque, ao apropriar-se prática e espiritualmente do mundo, a realidade é, num primeiro momento, “concebida como um *todo indivisível de entidades e significados*, e é implicitamente compreendida em unidade de juízo de constatação e valor”. (Kosik: 1963, p. 24. Cf. também Taylor: 1997, que trabalha o tema da intuição na produção do conhecimento de outro ponto de vista.) Assim, cada coisa a que o homem dedica o seu trabalho e a sua atenção emerge desse todo imediatamente intuído e só pode ser isolada por completo se esse horizonte no qual existe for abstraído.

É interessante transcrever aqui uma passagem que esclarece esse ponto:

“Cada objeto percebido, observado ou elaborado pelo homem é parte de um todo, e precisamente este todo não percebido explicitamente é a luz que ilumina e revela o objeto singular, observado em sua singularidade e no seu significado. A consciência humana deve ser, pois, considerada tanto no seu aspecto teórico-predicativo, na forma de conhecimento explícito, justificado, racional e teórico, como também no seu aspecto antepredicativo, totalmente intuitivo. A consciência é constituída na unidade de duas formas que se interpenetram e influenciam reciprocamente, porque, na sua unidade, elas se baseiam na *práxis* objetiva e na apropriação prático-espiritual do mundo” (Kosik: 1963, p 24).

Assim, no que diz respeito à análise de textos, a intuição do mundo social no e para o qual um texto existe serve de primeira fonte de indícios para o analista formular hipóteses explicativas. Não é demais reiterar que esse movimento consciente de busca de um quadro social complexo, multiderminado e pleno de contradições em que o texto será compreendido sociologicamente, entretanto, não deve ser entendido como um pulo do aparente ao essencial, deixando o texto como um mundo falso e enganador que seria explicável por causas exteriores a ele. Ao contrário, como o movimento da análise é espiralar, ele não se separa radicalmente da manifestação fenomênica e sempre retorna a seu ponto de partida, embora com um novo conjunto de informações que enriquecem e transformam o olhar. Daí, a análise retorna à busca das conexões do texto como o mundo social e enriquecer o olhar como novas atribuições de sentido. Do mesmo modo, a imagem de uma espiral não deve ser confundida com um processo contínuo e sem impedimentos; o pesquisador formula hipóteses e persegue

indícios, sempre tendo como possibilidades a falsificação de suas hipóteses iniciais, o recuo e a dúvida, sempre com a possibilidade de que fenômenos que até então não diziam nada possam ser significativos com novos dados recolhidos ao se seguir uma pista que, aparentemente, conduziria a outro caminho. Enfim, o processo de investigação é descontínuo e marcado pela constituição de aspectos compreendidos, por “zonas nebulosas” e por fenômenos apreendidos de imediato mas que só se tornam significativos após uma longa trajetória. No entanto, ao final, é necessário conseguir explicar tanto os laços que encadeiam o fenômeno a ser explicado a outras dimensões da vida social, como também o fenômeno tomado em si mesmo, em sua organização peculiar.

* * *

Enraizado nessa mesma tradição, Henri Lefebvre escreveu dois pequenos e valiosos artigos cujos objetivos específicos se voltam para a definição de um método dedicado a uma sociologia rural mas que têm um alcance para além dessa área. No primeiro desses artigos (Cf. Lefebvre: 1949), o autor demonstra que as formas camponesas de organização comunitária se transformam internamente e se reproduzem ao longo da história em diferentes modos de produção sem se identificar totalmente com eles. Essa constatação permite que compreendamos que determinadas formas de organização social podem se preservar diante das macro-transformações sociais com mais ou menos transformações internas.

O que se pode deduzir disso é que, em seu desenvolvimento, as formas de vida social não seguem o mesmo ritmo e sequer se transformam de modo homogêneo. Ao contrário, se fizermos um corte sincrônico em dada realidade social, poderemos observar formas de vida originárias de épocas diversas e que podem guardar entre si conflitos dos mais variados tipos. A partir daí, o autor define um *eixo horizontal* da análise, no qual é possível identificar estruturas que são contemporâneas e que podem ter em si e entre si conflitos e antagonismos. Num *eixo vertical*, pode-se ver que essas estruturas sociais contemporâneas são originárias de épocas diferentes e que trazem em si e em suas inter-relações marcas dessas épocas e das transformações que foram necessárias para se reproduzirem e persistirem (Cf. Lefebvre: 1953).

De modo sintético, a metodologia proposta por Lefebvre é ao mesmo tempo histórica e sociológica, sendo composta de três grandes passos:

O primeiro é *descritivo*. Trata-se de uma descrição etnográfica da realidade social em questão.

O segundo é *analítico-regressivo*. Trata-se de um esforço para datar com precisão o que foi descrito.

O terceiro é *histórico-genético*. É o “estudo das modificações desta ou daquela estrutura previamente datada, causadas pelo desenvolvimento ulterior (externo ou interno) e por sua subordinação às estruturas do conjunto. Esforço para uma classificação genética das formações e estruturas no quadro do processo de conjunto. Esforço, portanto, para retornar ao atual anteriormente descrito para reencontrar o presente, porém elucidado, compreendido, explicado” (Lefebvre: 1953, p. 173).

Essas teses nos parecem suficientes para sustentar o argumento de que toda e qualquer realidade social é uma totalidade concreta aberta, multideterminada e heterogênea do ponto de vista da época dos processos e das estruturas que a constituem. O novo, portanto, não se faz pela destruição completa do antigo. Ao contrário, os processos de outras épocas se reestruturam nas novas estruturas criadas pelos seres humanos e, mais ainda, podem ser mediações pelas quais o novo se produz e reproduz⁷.

Assim, podemos reter dessa discussão que um texto é produzido e se organiza internamente reportando-se à heterogeneidade de épocas históricas que constitui a vida social, o que pode ser visto seja se olhamos para os seus laços mais remotos com a sociedade, seja se abordamos sua situação de realização. Por extensão, as relações dialógicas que encadeiam um texto à corrente ininterrupta de comunicação também guardam em si marcas dessa heterogeneidade de épocas históricas. Por conseguinte, se um texto é marcado pela pluralidade de vozes dos outros textos e de outros mundos sociais, disso decorre que ele também repercute em seu interior essa pluralidade de diferentes momentos históricos. É evidente que não há uma única forma para os agentes se apropriarem da pluralidade de épocas históricas e darem sentido a ela em suas

⁷ A multideterminação dos fenômenos sociais e a presença de fenômenos de diferentes épocas nos componentes de um dado momento é tematizado por Maria Odila Silva Dias no artigo já citado. Aparece, também, no ensaio de Florestan Fernandes (1979) sobre São Paulo. A discussão sobre a reprodução do antigo como uma mediação para a produção do novo é um tema já “clássico” das ciências sociais brasileiras. Para tanto, cf Martins: 1999 e Oliveira: 1972 e 2003.

produções verbais. As maneiras de articular essa heterogeneidade em proposições organizadas lógico-dedutivamente e/ou em construções que evocam imagens com forte apelo sensorial e emotivo são, por sua vez, criações históricas e só podem ser apreendidas de análises de textos específicos.

A distinção das épocas históricas dos processos e das estruturas históricas que se tornam contemporâneos, embora necessária, não é suficiente para os procedimentos que se procuram esboçar aqui. É preciso igualmente lançar mão de um outro aspecto da vida social: os seus *ritmos*. Para isso, serão mobilizadas idéias do mesmo Henri Lefebvre em um de seus últimos textos, *Éléments de rythmanalyse* (1992).

Nesse trabalho, Lefebvre assume como tese central que não há “coisas” no mundo, não há elementos estáticos que se mantenham idênticos a si mesmos e sem transformações por todo o tempo. Ao contrário, o que existe é matéria em constante movimento, « rien d’inerte dans le monde, pas de choses: des rythmes très divers, lents ou vifs (par rapport à nous) » (Lefebvre: 1992, p. 28). Para o autor, o princípio que engendra um movimento – em sentido amplo – é a energia. Toda energia despendida parte de uma fonte e deixa uma marca no mundo, pois ocorre num espaço e num tempo. Estão apresentados então os três conceitos centrais da ritmanálise de Lefebvre: energia – tempo – espaço. Mesmo que o elemento central seja uma fonte capaz de gerar um processo que vai instaurar um espaço e uma duração, para o autor um termo não existe sem o outro, e cada termo liga os outros dois e dá existência a eles.

Só se pode falar em ritmo e mesmo em duração se os dispêndios de energia não forem entendidos como geradores de uma diluição e de uma absoluta e radical criação do eternamente novo. Em todos esses processos, há o fenômeno da repetição de uma forma. Não pode haver ritmo sem repetição e se a repetição cria, a princípio, uma *temporalidade linear*, na medida em que a linearidade instaura rupturas e retomadas dos processos, ela mesma instaura uma *temporalidade cíclica*. A interrupção do processo constante e a forma repetida num novo dispêndio de energia geram uma frequência que pode ser medida e quantificada. Assim, o ritmo pertence ao domínio do qualitativo e do sensível, pois é energia e se liga aos meios corporais de percepção. Pertence também ao domínio do quantitativo e da representação mental, pois é medida calculável.

Dessa natureza contraditória decorre que, assim como os ritmos evidenciam as repetições das formas, eles também permitem o novo, seja no evento que reproduz o preexistente seja no novo que necessita de novas formas para existir.

Interessa recordar aqui tão-somente que, para todos os processos do real, é imprescindível a reprodução de formas e que isso instaura ritmos nos quais os processos se desenvolvem, se refazem e se transformam. Interessa igualmente manter aqui a idéia de que uma dada realidade é composta por ritmos diferentes que devem entrar em relação e em coordenação.

Desse conjunto de idéias conclui-se que, numa dada realidade social, coexistem em tensão processos de diferentes épocas e que esses processos transcorrem em ritmos diferentes. Ou seja, há um permanente estado de *polirritmia*, uma heterogeneidade de ritmos dos processos que compõem uma dada realidade. Para o estado relativamente estável de conjugação desses ritmos, o autor usa o termo *eu-ritmia*. Para o estado no qual os ritmos entram em conflito a ponto de colocarem em risco a estabilidade de uma estrutura, o autor usa o termo *a-ritmia*. Por fim, para designar o estado no qual dois ou mais processos transcorrem no mesmo ritmo, usa o termo *iso-ritmia*.

Espero que até aqui tenha ficado claro que, além da heterogeneidade devida aos laços dialógicos que um texto estabelece com a cadeia de comunicação humana da qual ele é parte, esse trabalho assume que um texto qualquer está em relação a duas outras heterogeneidades presentes no contexto do qual ele é parte e para o qual ele existe: a de épocas históricas e a de ritmos. No entanto, resta por analisar mais de perto o princípio explicativo da construção e da transformação de totalidades concretas, que é o agir prático-sensível dos humanos organizados socialmente.

* * *

Para isso, em *A ideologia Alemã* (1846/1932-62) encontramos algumas idéias de Marx e de Engels que podem nos auxiliar nesta análise. Como é amplamente sabido, os autores afirmam que o ser humano se realiza historicamente por meio da criação coletiva de seus meios de vida. Afirmam ainda que as necessidades dos seres humanos os incitam a realizar os meios pelos quais elas serão satisfeitas. Portanto, o agir humano prático-sensível é um princípio positivo que nega dois estados iniciais de coisas: de um lado, as

necessidades humanas; de outro, o mundo onde elas poderão ser satisfeitas. Ao transformar esses estados de coisas para satisfazer suas necessidades, o agir humano cria as histórias dos modos de viver dos diferentes grupos humanos. O agir que satisfaz necessidades e os meios historicamente criados pelos quais elas foram satisfeitas transformam, juntos, os seres humanos em sua organização interna e acabam por desenvolver novas e inéditas necessidades que, por sua vez, demandam novas mediações a ser satisfeitas. Uma intervenção humana no mundo, portanto, é a realização de um conjunto de possibilidades e é criadora de outro universo possível, ainda que desse horizonte de possibilidades apenas uma parcela chegue a se realizar.

Uma primeira característica a ser destacada é a centralidade lógica da negatividade no pensamento desses autores, pois é ela que permite a compreensão da criação da possibilidade do novo no seio do antigo. Como afirma Kosik, “só uma concepção da matéria que na própria matéria descubra a negatividade e, por conseguinte, a capacidade de produzir qualidades e graus de evolução superiores, proporciona a possibilidade de explicar materialisticamente o novo como uma qualidade do mundo material” (Kosik: 1963, p. 29).

Além dessa ambição de explicar o movimento da criação dos modos de vida pelo agir humano, uma segunda característica importante desse sistema teórico é o caráter inacabado da história. Uma vez que o agir humano é essencialmente criador da necessidade do inédito e de novas possibilidades anteriormente impensáveis, não sendo somente um reproduzidor de formas já existentes, o sistema teórico fundado por Marx e Engels é aberto e não teleológico. O que se pode afirmar com segurança é que a lógica de reprodução dos modos de produção da existência indicam *tendências prováveis* e *coerções*, e que as necessidades de expressão da existência humana em determinada sociedade indicam *caminhos possíveis* e *impossíveis* para a história num dado momento. No entanto, nunca se pode afirmar que as possibilidades e as tendências *existirão necessariamente*, pois no centro do sistema teórico está o agir dos seres humanos em sociedade, que se realiza no porvir, forjando para si mesmo, a partir das interpretações que são feitas da história, um *feixe de possíveis*. A partir daí, os seres humanos socialmente organizados (classes) podem fazer escolhas e se enveredarem em disputas políticas (o conflito de classes) cuja resultante mais importante é a

produção da história coletiva (sobre esse tema, numa interpretação do Brasil contemporâneo, cf. Oliveira: 1972 e Oliveira: 2003).

A expressão “feixe de possíveis” é de Lefebvre. A partir dele e de Kosik, sobretudo, assumo a filiação a uma leitura de Marx que é uma tomada de posição ao mesmo tempo contra a redução de sua obra a um determinismo economicista, contra uma perspectiva que traça a história como um processo determinado de antemão e contra um esvaziamento do agir humano do centro do sistema teórico em nome da centralidade das classes sociais. Por extensão, uma leitura também contrária à idéia de que há uma verdade histórica pronta no mundo (a marcha inexorável da história...) da qual os seres humanos devem tomar consciência para, enfim, se reencontrar consigo mesmos, com sua “verdade”. Seja pela redução brutal da capacidade explicativa dos fenômenos humanos, seja pela insistente negação das “previsões” teleológicas pelo curso da história, seja ainda pelo fato de que o ser humano e o “cultural” foram reduzidos a temas residuais e a epifenômenos, esses três aspectos serviram de pontos de referência para as críticas ao “marxismo”. Creio, no entanto, que essas críticas, embora justas e responsáveis pela ampliação das potencialidades explicativas das ciências sociais, não podem ser integralmente atribuídas a Marx, ele mesmo. Desprovido das aplicações político-partidárias imediatas e da necessidade de legitimação de regimes políticos do “bloco comunista”, e tomado como um autor maior das ciências humanas, sua obra pode continuar a ser uma fonte rica para novos desdobramentos teóricos.

As críticas à leitura dogmática do marxismo, de certo modo uma leitura influenciada pela esperança de que um “novo homem” (redimido de seus males) estivesse para nascer nos países do bloco comunista, podem ser encontradas em Kosik (1963), autor que seria banido da vida pública e violentamente silenciado após seu envolvimento direto nos acontecimentos da “Primavera de Praga”, em 1968 (cf. Kosik: 2003 caps. 11 e 20). O mesmo ponto de vista crítico pode ser visto em Lefebvre (1940), um livro que é apresentado como “un épisode dans la lutte acharnée à l’intérieur du marxisme (et au-dehors du marxisme) entre les dogmatiques et la critique du dogmatisme” (p 5) e que foi escrito logo após a publicação dos Manuscritos econômico-filosóficos de 1844 e de outras obras do “jovem Marx”. Há muitos outros marxistas críticos ao dogmatismo e que não foram

incorporados a este trabalho, como, por exemplo, Lukács e seus seguidores, dentre os quais se destacam Agnes Heller, István Meszáros e Lucien Goldmann; para este debate, remeto o leitor ao balanço crítico de Perry Anderson (1976), a Kolakowski (1978, vol 3) e à contextualização da obra de Kosik feita por Kohan (2004).

Nessa tradição da leitura de Marx, assumo aqui que, pelo agir prático-sensível humano, a natureza é transformada para que sejam criados espaços e tempos humanizados, ao mesmo tempo em que os seres humanos criam estruturas relativamente estáveis que se interpõem entre eles coordenando suas interações recíprocas e com o meio físico. Coordenando os seus movimentos, educando o corpo e os sentidos, aprendendo a agir em relação aos outros e aos demais processos do exterior, o agir humano prático-sensível cria as estruturas e os ritmos sociais. No conjunto da sociedade, essas formas de organização das interações dos seres humanos entre si e com o meio se organizam segundo a divisão do trabalho social, que instaura diferentes classes e grupos sociais de acordo com a inserção dos seres humanos nas dimensões de produção, circulação, troca e apropriação dos frutos desse trabalho.

É esse o sentido da afirmação de que o agir humano é criador de totalidades concretas, para retomar a expressão de Kosik, dado que, mesmo que não sejam nem acabadas, nem sistemáticas, nem harmoniosas, nem estáticas, elas são reais. E o são na medida em que definem modos de viver de seres humanos que existem concretamente. É no interior dessas totalidades concretas, apropriando-se dos meios de agir legados pelas gerações anteriores, que cada um pode se formar como pessoa. Esses legados, desse modo, são determinações não só do que o mundo é e foi, mas do que ele deve ser, do que é possível ser feito e do que continuará como possível irrealizado. Isso porque as estruturas sociais preexistentes oferecem meios oriundos de várias épocas históricas que tornam a vida possível.

No entanto, esses mesmos meios e sua organização em estruturas sociais tendem a se reproduzir controlando o seu conteúdo: o agir humano prático-sensível. O produto da atividade dos seres humanos se separa dele e se liga a relações que estão para além de seu alcance, liga-se à atividade de outros sucessivamente e acaba por fazer que a criação coletiva – a própria sociedade

entendida como estrutura aberta e em movimento – se apresente com uma existência para além de todos e de cada um, sem autores claramente conhecidos e, da mesma maneira, como uma vasta gama de coerções em relação às quais é preciso se posicionar. A representação da sociedade como uma rede estruturada de relações sociais que se impõe aos indivíduos como coerções, é desenvolvido nos estudos de Norbert Elias. Para esse autor, a formação da pessoa ocorre com a interiorização das coerções e o controle de si, pois é isso o que permite a cada um agir em sociedade (Cf. Elias: 1969). De nosso ponto de vista, a reprodução dessas formas cria uma situação contraditória: permite a realização de necessidades humanas, mas acaba por bloquear transformações e por impedir a satisfação de necessidades que foram engendradas em sua gênese e em sua reprodução.

Este é o ponto central para a compreensão do conceito de alienação em Marx. As formas, produtos do agir humano, se encadeiam numa série de relações que as tornam “outras” em relação aos seus produtores; com isso, elas se voltam contra os seres humanos, governando-os. Ao vender sua força de trabalho, o ser humano aliena-se do produto de seu trabalho e também de seu próprio trabalho, que já não lhe pertencem. Com isso, ele se aliena também das possibilidades de realização das necessidades humanas (a realização do valor de uso) que são possíveis pela apropriação dos frutos do seu trabalho. Chegamos assim ao divórcio entre o que é possível ao gênero humano e o que é possível aos humanos singulares. Por fim, e como decorrência dessas 3 alienações (produto do trabalho; trabalho; gênero humano), rompe-se o laço que permite a um ser humano reconhecer outro como tal, o que implica a alienação do homem pelo homem (cf Marx: 1844 pp 60 e segs e Meszáros: 1970, cap 3).

Ora, o produto do trabalho assalariado é a mercadoria e, para o capitalista, o seu valor de uso interessa na medida em que é mediação para a realização da troca e com ela, do lucro. Marx, portanto, indica que a produção e a reprodução ampliada do capital submetem as necessidades humanas e seus meios de satisfação à relação entre coisas. O trabalho, uma vez vendável e vendido, é transformado em trabalho abstrato, motivo pelo qual pode ser transformado em mercadoria sujeita ao funcionamento do mercado. O mundo, por conseguinte, vai se apresentando como uma imensa coleção de mercadorias que *parecem* agir por

si, dominando os homens *como se fossem* animadas (cf Marx: 1873, cap 1). Ao final das contas, o que se torna “outra” e “alheia” aos seres humanos é, fundamentalmente, a possibilidade de desenvolvimento das potencialidades humanas desenvolvidas socialmente.

Logo, uma contradição fundamental é que o engajamento dos seres humanos nas atividades sociais implica a apropriação dos meios de vida específicos que lhes conferirão um leque de possibilidades de realização de sua existência, mas esses meios de vida não se harmonizam com suas necessidades e com suas possibilidades de desenvolvimento. Essa defasagem existe, seja porque a distribuição dos meios de vida é desigual, seja porque há meios de vida que precisam ser inventados.

Como as contradições entre o vivido, o necessário, o disponível e o possível não realizado são constantes, é preciso encontrar arranjos relativamente estáveis que tornem possível a realização futura da vida humana, sob pena de a cooperação social tornar-se inviável. Portanto, o ser humano se realiza ao mesmo tempo em que se aliena. Além disso, se toda criação humana realiza formas, nem toda forma se volta contra seus produtores como uma força estranha que o domina; nem todo agir humano é alienado.

Retenhamos que o agir humano cria os meios de vida, transforma-os e os reproduz no curso da história, o que faz que toda realidade social seja, num dado momento, constituída por meios de vida oriundos de diferentes épocas. A reprodução e a apropriação dos meios de vida instauram os ritmos da vida social e permitem que cada ser humano reconheça a si, aos outros e aos meios nos quais age. Os ritmos que organizam o agir humano permitem também o conhecimento e a interação com os ritmos da natureza, tanto os do corpo humano, como os do meio exterior. Se essa pluralidade de ritmos que compõem as formações sociais cria estados de relativa *eu-ritmia*, ainda assim as resultantes são totalidades concretas heterogêneas e plenas de desencontros, de insuficiências e de ritmos desencontrados. Isso se expressa nos avanços do econômico em relação ao social; nas insuficiências da consciência em relação ao real; na heterogeneidade de épocas e de ritmos sociais; na contradição entre as possibilidades dadas e sua realização; no contraste entre as necessidades de expressão e de desenvolvimento humano, de um lado, e a apropriação dos meios necessários à

sua realização, de outro; nos desencontros entre o desenvolvimento de capacidades de agir e pensar nas pessoas e a criação das condições nas quais elas podem se realizar; nos conflitos entre a atividade para si e como fim em si mesma e a atividade para o outro, com um fim fora dela.

Da perspectiva que orienta este trabalho, essas são algumas das características dos mundos sociais nos quais e para os quais os textos são criados. Aqui, os produtos do agir verbal que dialogam entre si e se estabilizam em formas relativamente estáveis serão pensados na sua relação com essas características e como meios para o agir humano.

Os elementos de síntese até aqui são os que seguem: as produções verbais são vinculadas a estruturas sociais que podem ser apreendidas como o contexto de circulação dos textos e como estruturas mais amplas da vida social, que serão definidas no próximo capítulo como contexto amplo. Os textos são marcados internamente pela heterogeneidade do mundo verbal e se referem às seguintes características das estruturas sociais: 1) a *heterogeneidade de épocas históricas*, 2) a *heterogeneidade de ritmos sociais* e 3) a *relação entre as necessidades humanas, as formas sociais que as realizam e as novas possibilidades para o agir que surgem historicamente*. Por fim, as representações elaboradas e comunicadas pelas produções verbais permitem o conhecimento do mundo e a ação orientada a partir das necessidades e finalidades humanas, ainda que essas representações sejam fragmentárias e, ao mesmo tempo, lógico-predicativas e intuitivo-sensíveis.

Pensar nas relações entre as estruturas sociais e o mundo verbal, no entanto, demanda novos passos para a análise.

2.2 – Heterogeneidades: das estruturas sociais aos textos

Um ponto de partida possível para a retomada de idéias sobre a linguagem verbal como meio de realização da consciência e sua relação com a vida social pode ser a conhecida tese de Marx e Engels em *Ideologia alemã* segundo a qual a consciência é uma criação histórica, ou seja, é a consciência das interações dos homens entre si mesmos, consigo e com o meio no qual vivem. No entanto, dizer que a consciência é a consciência de algo exprime uma de suas características, mas deixa sem explicação o que é a consciência em si.

O estatuto da consciência na obra de Marx pode ser apreendido da célebre

passagem de *O Capital* na qual o trabalho em geral é definido. Segundo Marx,

“antes de tudo, o trabalho é um processo entre o homem e a Natureza, um processo em que o homem, por sua própria ação, media, regula e controla seu metabolismo com a Natureza. Ele mesmo se defronta com a matéria natural como uma força natural. Ele põe em movimento as forças naturais pertencentes à sua corporalidade, braços e pernas, cabeça e mão, a fim de apropriar-se da matéria natural numa forma útil para sua própria vida. Ao atuar, por meio desse movimento, sobre a Natureza externa a ele e ao modificá-la, ele modifica, ao mesmo tempo, sua própria natureza. Ele desenvolve as potências nela adormecidas e sujeita o jogo de forças a seu próprio domínio. (...) Pressupomos o trabalho numa forma que pertence exclusivamente ao homem. Uma aranha executa operações semelhantes às do tecelão, e a abelha envergonha mais de um arquiteto humano com a construção dos favos e de suas colméias. Mas o que distingue, de antemão, o pior arquiteto da melhor abelha é que ele construiu o favo em sua cabeça antes de construí-lo em cera. No fim do processo de trabalho obtém-se um resultado que já no início deste existiu na imaginação do trabalhador, e portanto idealmente. Ele não apenas efetua uma transformação da forma da matéria natural; realiza, ao mesmo tempo, na matéria natural seu objetivo, que ele sabe que determina, como lei, a espécie e o modo de sua atividade e ao qual tem de subordinar sua vontade. E essa subordinação não é um ato isolado. Além do esforço dos órgãos que trabalham, é exigida a vontade orientada a um fim, que se manifesta como atenção durante todo o tempo de trabalho, e isso tanto mais quanto menos esse trabalho, pelo próprio conteúdo e pela espécie e modo de sua execução, atrai o trabalhador, portanto, quanto menos ele o aproveita como jogo de suas próprias forças físicas e espirituais.

Os elementos simples do processo de trabalho são a atividade orientada a um fim ou o trabalho mesmo, seu objeto e seus meios” (Marx: 1873-83, 142-3).

O excerto é claro. Organizar coletivamente a transformação do meio com a finalidade de satisfazer necessidades vitais é algo que pode ser verificado na natureza e sobre isso as abelhas nos dão exemplos suficientes. Para Marx, desse modo, a característica propriamente humana da transformação da natureza pela atividade prático-sensível humana é que ela é antecedida por uma representação consciente de suas finalidades, o que permite aos seres humanos monitorar por si

mesmos o seu próprio agir em seu desenrolar.

Há aqui um aspecto da concepção de Marx e Engels que, se não for explicado, pode soar como uma falsa contradição. Para os autores, ao mesmo tempo em que a consciência é consciência dos laços criados historicamente, ela antecipa o agir humano que cria a história. Numa primeira abordagem, ela parece existir ao mesmo tempo antes e depois da história. Entretanto, não há contradição alguma, pois a consciência só pode surgir na história da espécie humana e assim se consolidar como parte de seus meios de vida. Um modo de compreender essa idéia é a hipótese da emergência filogenética do pensamento verbal.

Na hipótese vigotskiana (1934: cap 4), a transformação da natureza para satisfação das necessidades vitais de um ser pode existir sem que se tenha consciência desse fato e sem que se negociem os sentidos ou as finalidades da ação em curso, como atestam inúmeros fenômenos naturais. Algumas espécies chegam até a elaborar instrumentos que estendem as capacidades naturais de seus membros sem que esse fato gere por si só meios semióticos de coordenação social do uso desses instrumentos. Outras espécies podem elaborar sistemas de comunicação complexos e podem até expressar necessidades; mas não podem, todavia, representar para si mesmas as relações entre si e com o meio, nem regular conscientemente o que está sendo comunicado.

Se em todas espécies são gerados traços internos de seu comportamento ativo, o que é particular aos seres humanos é que, tanto suas necessidades, o processo de sua satisfação, como o quadro de interações com os outros membros da espécie são generalizados e emergem em seu interior formalizados como representações distintas e relativamente estáveis, que podem ser apropriadas e operacionalizadas pelo homem. Tornam-se, pois, conteúdos formalizados, como retomaremos a seguir com Lefebvre (1940).

Se num primeiro momento temos seres que se voltam para o mundo com necessidades a realizar, temos agora que tanto o agir que cria os seus meios de satisfação como o mundo no qual se age são representados em imagens mentais que podem ser confrontadas com as de outros seres humanos e podem ser estabilizadas em representações sociais válidas para determinado grupo e que serão interiorizadas pelos seus membros. Os seres humanos passam a construir para os outros e para si representações de suas necessidades e de suas ações.

As representações e operações da consciência, diria Vigotski (1929), desenvolvem-se porque existem para os outros e para os seres humanos que as incorporam. Com elas, os seres humanos podem criar meios materiais (instrumentos) e meios semióticos de realização que existem associados à representação consciente das *finalidades* das quais são *mediações*⁸.

A associação da consciência com a linguagem, tese central de Vigotski e Volochinov (1929: cap 1) não é estranha a Marx, como se pode ver neste fragmento de *A ideologia alemã*:

“a linguagem é tão antiga quanto a consciência – a linguagem é a consciência real, prática, que existe para os outros homens e, portanto, existe para mim mesmo; e a linguagem nasce, como consciência, da carência, na necessidade de intercâmbio entre os homens. Onde existe uma relação ela existe para mim: o animal não se *‘relaciona’* com nada, simplesmente não se relaciona. Para o animal, sua relação com os outros simplesmente não existe como relação. A consciência, portanto, é desde o início um produto social, e continuará sendo enquanto existirem homens”.

(Marx e Engels: 1846/1932-62. p. 43).

A gênese da consciência está associada à apropriação dos signos verbais porque eles fundem, de um lado, as representações mentais que nascem da generalização de experiências e que são retidas para além dessas experiências na qual se originaram e, de outro, as formas materiais que são arbitrárias, frutos de convenções sociais e que representam essas imagens mentais generalizadas e as tornam partilháveis. Se a relação de um indivíduo com o mundo produz imagens idiossincráticas difusas, particularizadas e dependentes da aparição do objeto que as estimula, os signos verbais, uma vez interiorizados, permitem a transformação dessas imagens difusas e idiossincráticas em representações sociais que generalizam experiências, que são estáveis e discretas e que, por essas características, podem ser reproduzidas para além da presença do objeto.

No sujeito, os signos interiorizados estabelecem uma relação contraditória

⁸ Desta forma, a “ação” como a parcela da atividade social imputável a um indivíduo, não poderia ser pensada como uma categoria base do modelo vigotskiano. Ao contrário, ela é formada sociohistoricamente por um processo, talvez numa imagem excessiva, de semiotização de reações. O ponto de partida do autor, portanto, seria dado pela relação entre um agir primeiro, baseado no psiquismo primário, e os outros humanos. Remeto o leitor a Friedrich (1997), que estuda as diferenças entre as concepções de Vigotski e Leontiev sobre as relações entre agir e consciência.

com as suas imagens idiossincráticas que estão sempre presentes. Entretanto, como eles trazem para o sujeito a presença de um outro ser humano, os signos permitem ao sujeito ter acesso a si mesmo, permitem ao sujeito agir sobre seu corpo, aí incluído o seu pensamento. De posse dos signos, cada um pode tomar distância em relação a si e ao meio, pode autonomizar o seu próprio agir e, por extensão, pode regulá-lo e se responsabilizar por ele. É interiorizando signos socialmente criados que o psiquismo elementar pode ser transformado em um mecanismo ativo e auto-reflexivo relativamente sob o controle do organismo que o sedia, um mecanismo que permite ainda que o sujeito aja sobre si mesmo, sobre suas próprias imagens idiossincráticas e sobre suas representações já formadas. Enfim, a interiorização dos signos propicia a emergência do mecanismo ativo e auto-reflexivo que permite ao sujeito tomar-se a si mesmo como um outro, agir sobre si como quem age sobre um outro e, assim, desenvolver suas capacidades psíquicas (Cf. Bronckart: 1997 e 2004). É o que se expressa na conhecida fórmula de Vigotski: “nous connaissons nous-mêmes parce que nous connaissons les autres, et par le même procédé que celui par le quel nous connaissons les autres, parce que nous sommes par rapport à nous-mêmes les mêmes que les autres par rapport à nous. Je me connais seulement dans la mesure où je suis moi-même un autre pour moi. ” (1925a, p. 90)

Cabe enfatizar que o pensamento verbal dá aos sujeitos a possibilidade de tomar a si as relações que se constroem no agir entre seres humanos. É exatamente esse o caráter ativo da consciência. A consciência que se materializa pelo pensamento verbal é um dos meios de trabalho humano e, ainda segundo Marx, “o meio de trabalho é uma coisa, um complexo de coisas que o trabalhador coloca entre si mesmo e o objeto de trabalho e lhe serve como condutor de sua atividade até esse objeto. Ele utiliza as propriedades mecânicas, físicas, químicas das coisas para fazê-las atuar como meios de poder sobre outras coisas, conforme seu objetivo” (Marx: 1973-83, p. 143). A ação sobre o meio requer o uso das propriedades do próprio meio para criar aquilo que irá satisfazer as necessidades humanas e será a consciência o instrumento que permitirá aos seres humanos tomar a si sua ação e controlá-la a partir de si. Nesse ponto de *O capital*, encontra-se o mesmo fragmento de Hegel sobre a razão que podemos ler em “Internalização das funções psicológicas superiores”, que consta de Vigotski

(1984): “A razão é tão ardilosa como poderosa. O ardil consiste na atividade mediadora, a qual, ao fazer os objetos atuarem uns sobre os outros, realiza apenas seu próprio fim”⁹.

Vigotski diferencia o caráter mediador do pensamento verbal e dos instrumentos para o agir sobre o mundo material externo. Enquanto os instrumentos são orientados para o exterior e necessariamente levam a mudanças no objeto da ação, o pensamento verbal é organizado internamente e não transforma o objeto da ação, mas sim o sujeito, permitindo ao ser humano um controle sobre seu próprio comportamento. É portanto na combinação do uso de instrumentos voltados à transformação do meio externo com o uso organizado de signos que podemos postular a construção do *comportamento superior* (Vigotski: 1984. p 73).

* * *

Como se vê, a formação das pessoas é indissociável da interiorização dos meios de vida e do desenvolvimento dos mecanismos auto-reflexivos. Por essa razão, para cada indivíduo particular, o mundo se apresenta como mundo representado socialmente. O mundo humano, diria Lefebvre (1940) desdobrando o conceito de mercadoria em Marx como unidade entre valor de uso e valor de troca, o mundo criado pelos seres humanos é a um só tempo conteúdo e forma. É forma porque é o mundo compreendido, transformado e regulado pelos seres humanos e para eles; por isso, pode ser quantificado – trabalho abstrato e valor de troca. É conteúdo porque é o que foi formalizado e o que não o foi, é o elemento qualitativo que é negado pela forma e que nega a sua negação – trabalho real e valor de uso.

Deve ser salientado que a categoria forma, tal como trabalhada por Lefebvre, é entendida de modo amplo, como as produções do agir humano que tendem a permanecer idênticas e si mesmas, tornando-se assim relativamente estáveis e passíveis de servir como meios de vida. Podemos pensar na noção de gênero de texto e na famosa imagem de Bakhtin em *Os gêneros do discurso* segundo a qual, sem os modelos relativamente estáveis de dizer e compreender, a comunicação

⁹ Hegel, apud Marx (1873-83, p. 143). A tradução dessa mesma passagem na edição brasileira de *Formação social da mente* (Vigotski 1984 p. 72) é esta: “a razão é tão engenhosa quanto poderosa. A sua engenhosidade consiste principalmente em sua atividade mediadora, a qual, fazendo com que os objetos ajam e reajam uns sobre os outros, respeitando sua própria natureza e, assim, sem qualquer interferência direta no processo, realiza as intenções da razão”.

humana seria impossível. Sem as repetições formais, sem instaurar uma coordenação dos ritmos, os dispêndios de energia se tornariam diluições de energia, não atos criadores. Do mesmo modo, Vigotski, no primeiro capítulo de *Pensamento e Linguagem* afirma que a constituição do pensamento verbal está ligada à repetição de uma experiência.

Para Lefebvre (1940), a reprodução de experiências passadas em novas experiências criaria experiências generalizadas e, por isso, instauraria formas; ou melhor, conteúdos formalizados. A identidade formal ($A=A$) e as operações lógicas seriam, desse ponto de vista, obras humanas fadadas à transformação e não dados da realidade destinados à permanência. Vê-se então que a forma ganha o estatuto de acúmulo de experiências generalizadas, acúmulo esse que serve de mediação para os seres humanos agirem sobre o mundo, o que faz dele um mundo conhecido e determinado. O conteúdo, por sua vez, é o vivido, o concreto, o sensível. É o que foi generalizado e abstraído para que a identidade formal pudesse ser instaurada e é o que permanece como resíduo não formalizado; é, pois, o que contradiz a forma instaurada.

Logo, as formas têm o estatuto de meios de vida e, como tais, a um só momento permitem a realização de uma gama de necessidades humanas e criam uma gama de novas necessidades cujo estatuto é o de conteúdo ainda não realizado e que não podem se realizar no interior das formas dadas, mas tão-somente em formas renovadas. Nos termos do autor,

“se toda práxis é conteúdo, esse conteúdo cria formas; ele só é conteúdo devido à forma, que nasce de suas contradições, que as resolve de maneira geralmente imperfeita e se volta para o conteúdo a fim de impor-lhe coerência. Por isso mesmo, toda sociedade é criadora de formas”.

A seguir, ele afirma que se a forma tende a se reproduzir impedindo as necessidades de desenvolvimento que fazem surgir,

“a forma (...) não pode ir até o fim do processo de ‘coisificação’ (reificação). Não pode se libertar das relações humanas, as quais tendem a dominar, a deformar, a transformar em relações entre coisas. Não pode existir completamente como coisa concreta. Permanece coisa abstrata por obra do ser humano ativo e para ele. O que ela comanda, pois, é uma ordem de relações formais entre os homens” (Cf. Lefebvre: 1977. p 184-185).

Ora, está expressa aí a idéia de que a alienação (reificação) não pode ser

absoluta. Sobretudo, está expressa a idéia de que é pela criação de formas (conteúdos formalizados) que o ser humano pode realizar-se historicamente. Se a produção e a reprodução das formas não subordinar os seres humanos e não lhes impedir a expressão dos conteúdos não formalizados em novas formas, não creio ser possível falar em alienação ou reificação. Do modo como entendo o termo na obra de Marx, ele se refere, como já foi dito, às formações sociais, como a capitalista, que subordinam o ser humano – o conteúdo vivido – às relações formais.

O que importa a este trabalho, porém, é que não há representação comunicável do mundo sem a generalização formal de experiências e não há representação comunicável do mundo fora da interação social. Portanto, não há representação que não seja social. Ainda que seja desenvolvida no mundo interior de um sujeito a partir de seus mecanismos auto-reflexivos e ainda que não seja compartilhada por outros seres humanos, ela é social, seja porque o seu material o é, seja porque os mecanismos que a criaram também são sociais. Assim, a expressão *representação social*, neste trabalho, diz respeito a esse processo geral de formação do pensamento verbal como a generalização de experiências que transforma o que já foi vivido em experiências generalizadas e formalizadas socialmente e disponíveis como meios para que os sujeitos possam desenvolver novas vivências (cf Vigotski: 1925a e 1934 e Clot: 2003).

As representações sociais que são sediadas num indivíduo serão chamadas de *representações individuais*. Na medida que são objetivadas em textos que circulam num determinado grupo social, que são legitimadas por esse grupo e que são mobilizadas para a criação de outros textos, essas representações sociais passam a constituir relações intertextuais e a ser indexadas num intertexto. Passam assim a ter uma existência numa dada coletividade. Essas representações, por isso, serão chamadas de *representações coletivas*¹⁰. Duas considerações metodológicas importantes podem ser salientadas: 1) as

¹⁰ São coletivas ainda que os agrupamentos possam ser os mais diversos, como um grupo de amigos, uma família nuclear, um casal, um grupo de identidade, uma corrente ideológica ou um grupo nacional ou grupos internacionais. Não está em questão aqui a extensão desses agrupamentos tampouco a relação tensa entre eles. Ao analisar a construção de um discurso sobre a identidade nacional brasileira (Ernica: 1999), afirmei que os símbolos nacionais estão em tensão constante com os símbolos ligados aos sub-grupos que lhes fornecem o material com o qual se formam.

representações coletivas só podem ser compreendidas porque se materializam em textos específicos que devem ser analisados em si mesmos; 2) o que permite a identificação de sua existência em vários textos e numa coletividade são as relações intertextuais, pois sem o fórum coletivo do intertexto não há critérios que nos permitam distinguir as representações individuais objetivadas e as representações que realmente são tomadas como patrimônio de uma coletividade.

Cabe salientar que essa distinção é necessária não só neste trabalho, mas em outros, como em Bronckart (1998), que serve de referência ao modo como ela foi incorporada aqui. A mesma necessidade de distinguir as representações sociais que são sediadas nos indivíduos das que são sediadas numa coletividade é sentida por pesquisadores que seguem diretamente os caminhos abertos por Moscovici, como podemos ler em Jodelet (1989). Da mesma forma, Dan Sperber (1989), sente a necessidade de uma distinção parecida. Apesar da distinção que utilizo para retomar os termos do célebre artigo de Durkheim de 1898, o modo como ela está sendo retrabalhada não partilha da lógica explicativa desse autor, que pretendeu estabelecer a racionalidade e a objetividade das representações coletivas por suas ligações com a sociedade. Para Durkheim, as representações coletivas, portanto, seriam distintas das individuais porque estas últimas seriam ligadas ao psicológico.

Não se deve considerar nem que as representações sociais que formam a consciência humana são organizadas exclusivamente na forma lógico-predicativa, nem que elas vão se depurando necessariamente no sentido de procedimentos lógico-formais. Para Vigotski, o pensamento verbal ocorre na união de processos afetivos e intelectuais. Portanto, os impulsos, as tendências, os desejos, as impressões imediatas e as imagens idiossincráticas da percepção do mundo não desaparecem para dar lugar aos processos intelectuais. Ao contrário, ele afirma que um pensamento desprovido da coloração emocional seria inútil e que toda idéia contém de forma reelaborada a relação afetiva que os homens têm com a realidade que ela representa (Vigotski: 1934. p. 16). Logo, o pensamento verbal se forma associando-se as relações lógico-predicativas com imagens intuitivo-afetivas, o que já se afirmou com a retomada do trabalho de Karel Kosik.

É a coexistência das imagens e das simbolizações com as significações lógico-predicativas que funda a noção de representação social de Moscovici O

autor constrói seu trabalho em diálogo crítico com a psicologia cognitivista e com a antropologia que busca a racionalidade e a objetividade das representações sociais. Sua primeira pesquisa (Cf. Moscovici: 1961) é sobre a transformação de uma teoria científica – a psicanálise – em representação social. Para distinguir os dois universos, ele atribui aos conceitos científicos os valores de clareza, de distinção e de organização lógico-predicativa em sistemas sem contradições internas. Ainda que seja possível concordar com o autor, creio que não se podem separar radicalmente os procedimentos e as formulações científicas da intuição e dos fenômenos subjetivos. A distinção que ele sugere é válida, mas para o discurso científico vale sobretudo como um objetivo e uma coerção social voltadas à exposição dos conceitos, não aos procedimentos investigativos. (Cf. Moscovici: 1989 e 1986, Palmonari e Doise: 1986 e Doise: 1986).

A operacionalização das representações formalizadas que foi postulada anteriormente também pode ser postulada para as imagens intuitivo-afetivas. Um poeta pode criar imagens intuitivo-afetivas, associar umas às outras e até relacioná-las com uma seqüência organizada lógico-predicativamente para, com isso, criar efeitos diversos, como o belo e o inusitado. Veja-se o deslocamento provocado pelo último verso de um conhecido poema do espanhol Antonio Machado, em tradução livre para o português.

Provérbios e cantares - XXIX¹¹

Caminhante, são teus passos
o caminho, e nada mais;
caminhante, não há caminho,
se faz o caminho ao andar.
Ao andar se faz o caminho,
e ao olhar para trás
se vê a trilha que nunca
se há de voltar a pisar.
Caminhante, não há caminho,
apenas estrelas no mar.

¹¹ No original: Caminante, son tus hellas / el camino, y nada más; / caminante, no hay camino, / se hace camino al andar. / Al andar se hace camino, y al volver la vista atrás / se ve la senda que nunca / se ha de volver a pisar. / Caminante, no hay camino, / sino estelas en la mar. (Machado: 1989: p. 222)

Até o último verso, as relações entre a construção da vida pelo sujeito e a temporalidade do vivido são construídas de modo lógico. Como o penúltimo verso repete o terceiro, é legítimo esperar uma retomada, alterada ou não, do quarto verso (se faz o caminho ao andar). Entretanto, o poeta mobiliza uma proposição ([há] apenas estrelas no mar) que não se encadeia logicamente com o que foi dito anteriormente e que introduz, isso sim, uma imagem afetivo-intuitiva, gerando um efeito de surpresa e de deslocamento. O espaço no qual o caminhante faz seus caminhos – sua vida – é alterado por essa imagem e o caminhante, recontextualizado. Muda-se a “escala” da área onde se pode caminhar e os passos, agora, ligam-se ao imaginado, ao intuído, à vastidão do mar, ao horizonte, ao céu estrelado e às imagens das estrelas no mar. Pela ruptura introduzida pelo último verso, todo o poema é transformado. Os atos de escolher e construir-se a si mesmo no curso da vida (se assim forem interpretados esses versos), com esse deslocamento final são confrontados com o infinito, com a vastidão do universo e do imaginário apresentando-se como o campo de possibilidades no qual o caminhante, com seus passos, pode fazer seus caminhos.

Nas páginas finais de *Pensamento e Linguagem*, Vigotski retoma o papel da emoção no pensamento verbal. Sua tese central é que o pensamento e a linguagem, que seguem rotas separadas em diversas espécies, se unem nos seres humanos para formar o pensamento verbal, cuja unidade de análise é a significação da palavra. Sem a linguagem, o pensamento se esvai; sem o pensamento, a linguagem é materialidade sem sentido. No capítulo final de sua monografia, pensamento e linguagem são apresentados como instâncias que não são idênticas e que podem mudar no curso de um texto. As categorias da forma lingüística, portanto, não correspondem necessariamente às categorias psicológicas, do pensamento. Sua principal descoberta científica é que a significação da linguagem e as cores emocionais que se associam à forma lingüística podem se desenvolver e variar ao longo de um texto:

“O novo e essencial que essa investigação introduz na teoria do pensamento e da linguagem é a descoberta de que os significados das palavras se *desenvolvem*. A descoberta da mudança dos significados das palavras e do seu desenvolvimento é a nossa descoberta principal, que permite, pela primeira vez, superar definitivamente o postulado da constância

e da imutabilidade do significado da palavra, que servira de base a todas as teorias anteriores do pensamento e da linguagem” (p. 399).

A dissociação entre pensamento e linguagem se deve, em primeiro lugar, à natureza de um e outro: à linearidade extensa da linguagem contrapõe-se a simultaneidade sintética do pensamento. Uma consequência, não desenvolvida até o fim pelo autor, é que as unidades formais do pensamento e a linguagem diferenciam-se no curso da ontogênese do pensamento verbal. Daí sua afirmação de que, uma vez interiorizado, os signos se evaporariam em nuvens densas de significação extremamente sintéticas e não lineares (p. 478), enquanto as unidades das estruturas gramaticais formais seriam os agrupamentos de palavras. Retomemos outra passagem:

“Desde o início o pensamento e a palavra não se estruturam, absolutamente, pelo mesmo modelo. Em certo sentido, pode-se dizer que entre eles existe antes uma contradição que uma concordância. Por sua estrutura, a linguagem não é um simples reflexo especular da estrutura do pensamento, razão por que não pode esperar que o pensamento seja apenas uma veste pronta. A linguagem não serve como expressão de um pensamento pronto. Ao transformar-se em linguagem, o pensamento se reestrutura e se modifica. O pensamento não se expressa, mas se realiza na palavra. Por isto, os processos de desenvolvimento dos aspectos semântico e sonoro da linguagem, de sentidos opostos, constituem a autêntica unidade justamente por força de seu sentido oposto” (p. 413).

Um aspecto instigante e pouco desenvolvido em *Pensamento e linguagem* é a afirmação de que há uma gramaticalidade na materialidade lingüística enunciada que não coincide necessariamente com a gramaticalidade semântica do pensamento. Note-se que, ao passar do “plano genético para o plano funcional” (p. 413), Vigotski passa a falar de relações gramaticais, não mais de palavras. E ele exemplifica essa idéia da disjunção entre as duas gramaticalidades explicando que, em contextos diferentes, a frase “o relógio caiu” pode ter como sujeito psicológico ora “o relógio”, ora “caiu”. Sua exemplificação é a seguinte. Se uma pessoa nota que o relógio está parado, pergunta o que houve e tem como resposta “o relógio caiu”; nesse caso, o sujeito psicológico, aquilo de que se fala e que vem antes ao pensamento, é “o relógio”. A segunda representação é “caiu”, que, por ser aquilo que se fala do sujeito, é o seu predicado. No entanto, se essa

mesma pessoa está trabalhando, ouve um barulho, pergunta o que houve e tem como resposta “o relógio caiu”, o sujeito e o predicado se alteram. “Caiu”, nesse segundo caso, é aquilo de que se fala: o sujeito. “O relógio”, então, é o predicado psicológico. Vigotski afirma que, nesse segundo caso, a idéia poderia ser expressa assim: “o que caiu foi o relógio”. (Vigotski: 1934. p. 414).

O autor postula uma predicação ao nível do pensamento e outra na linguagem enunciada e seria na relação entre elas que os sentidos – em um texto – poderiam se formar e se desenvolver. Infelizmente, porém, essas idéias que dialogam com a tese da contradição entre forma e conteúdo que ele havia trabalhado em seu primeiro trabalho como psicólogo, *Psicologia da Arte* (1925b), permanecem sem desenvolvimento no seu texto de 1934.

Na monografia de 1925, a disjunção entre a forma e o conteúdo é apresentada como o motor da reação estética, como discutiremos no próximo capítulo (item 3.6). Aquilo que o espectador pensa e sente ao ler uma obra é tensionado no curso da obra, gerando novos pensamentos e emoções para uma mesma forma. O diálogo entre sua primeira e sua última monografia fica ainda mais instigante se retomamos as últimas páginas de *Pensamento e linguagem* nas quais o autor retoma a questão das emoções. Vejamos:

“O pensamento não é a última instância em todo esse processo. O próprio pensamento não nasce de outro pensamento mas do campo da nossa consciência que o motiva, que abrange os nossos pendores e necessidades, os nossos interesses e motivações, os nossos afetos e emoções. Por trás do pensamento existe uma tendência afetiva e volitiva. Só ela pode dar a resposta ao último *porquê* na análise do pensamento. Se antes comparamos o pensamento a uma nuvem pairada que derrama uma chuva de palavras, a continuar essa comparação figurada teríamos de assemelhar a motivação do pensamento ao vento que movimenta as nuvens. A compreensão efetiva e plena do pensamento alheio só se torna possível quando descobrimos a sua eficaz causa profunda afetivo-volitiva. (...) Por trás de cada enunciação existe uma tarefa volitiva.” (pp. 479-80)

Em sua conferência de 1932, “As emoções e seu desenvolvimento na infância”, Vigotski retoma criticamente diversas teorizações sobre as emoções preparando um posicionamento pessoal que não chega a ser apresentado ali. No entanto, sua abordagem enfatiza o caráter não estático das emoções, isto é, o seu

desenvolvimento social. Para o autor, o ponto central é que as emoções de um sujeito podem mudar, podem deslocar-se. Acontecimentos que suscitavam uma tal emoção podem não mais suscitá-la e mesmo uma emoção anteriormente vivida com intensidade pode ser deslocada, pode se relacionar com outra para compor outra experiência, inédita. Nessa conferência, o autor parece retomar teses defendidas em *Psicologia da arte*. Num dado momento, ao mencionar a manifestação da diversidade de conteúdos psíquicos próprios da experiência humana, ele faz menção direta à experiência artística; ele comenta, de passagem, que é na apropriação de uma obra de arte que esses conteúdos podem se manifestar no sujeito assim tão intensamente diversos (Vigotski: 1932, p. 147).

Esse paralelo pode ser enriquecido se trouxermos à discussão outras idéias sobre a semiotização do psiquismo.

* * *

Retomando as teses de Vigotski sobre a formação do pensamento verbal, Jean-Paul Bronckart (1997, p. 57) afirma que a semiotização do psiquismo surgido na interação social é incompleta. Ela é a unidade contraditória entre as representações sociais e as imagens idiossincráticas, mas persiste ainda em cada ser humano, indissociável dessa consciência semiotizada, a inconsciência e a percepção de insuficiência do que é sabido. Acrescente-se o fato de que, além das necessidades não realizadas de semiotização, existem as necessidades não realizadas de desenvolvimento das capacidades de agir de modo extenso e existem as emoções que não puderam ser associadas a outras por procedimentos de generalização e de formalização social. Uma vez que existe também a consciência dessa dimensão inconsciente, podemos concluir que o incompreensível do mundo, o que é inconsciente e o desenvolvimento necessário mas em estado de potência constituem reservas de conteúdos irrealizados que pressionam e negam as formas de vida estabelecidas, sejam elas as formas da subjetividade, sejam as do mundo exterior (cf. também Clot: 2003).

A incompletude do desenvolvimento humano e sua tensão interna geradora de necessidades de superação são retratadas numa passagem de Vigotski em *Psicologia da arte* na qual ele afirma que nosso comportamento busca um estado de equilíbrio com o meio, mas

“nunca se pode admitir que essa equilibração se realiza até o fim de maneira harmoniosa e plena, [pois] sempre haverá certas oscilações da nossa balança, sempre haverá certa vantagem da parte do meio ou do organismo. (...) Sempre existem estímulos de energia que não podem encontrar vazão livre para equilibrar nossa balança com o mundo (...). Basta olhar para uma criança e se perceberá que nela há muito mais possibilidades de vida do que aquelas que se realizam (...) O nosso sistema nervoso lembra uma estação para a qual confluem cinco ferrovias mas da qual só por uma há partida; de cada cinco trens que ali chegam, apenas um consegue irromper para fora, e assim mesmo depois de uma luta cruel, pois os outros quatro permanecem na estação. Assim, o sistema nervoso lembra um campo de batalha permanente, e nosso comportamento realizado representa uma ínfima parte do que existe em forma de possibilidade, que foi acionado mas não encontra vazão” (Vigotski: 1925b. pp. 311-2. Esse exemplo consta também de 1925a).

Retomando o que já foi exposto com Lefebvre (1940 e 1977), podemos dizer que, como forma social, o pensamento verbal não pode trazer para si todo o conteúdo que ela pretende representar. A identidade pode existir nas relações formais, mas não entre a forma e o conteúdo. Entre esses termos existe uma relação contraditória. O conteúdo do mundo, complexo, único e irrepitível, inesgotável, é negado pela forma, que o generaliza e estabiliza em categorias que devem satisfazer eficazmente as necessidades humanas de agir e de entendimento. É pelos seres humanos que a forma tende a voltar para o conteúdo controlando-o, regulando-o, conservando-o; o que ocorre por mais que as relações formais pareçam viver por si – a reificação e o fetichismo. Mas a forma não chega ao seu fim, não consegue nem concluir-se, nem esgotar os conteúdos do mundo. O conteúdo permanece mutante e irredutível. No conteúdo, portanto, há resíduos não formalizados que negam a forma (negação da negação) e que só podem vir a ser formalizados se houver a superação da forma dada. Conclui-se portanto que as representações se unem contraditoriamente ao mundo – o interno e o externo; o natural e o humano – e, por isso, a estabilidade e a eficácia dessa união são provisórias.

A formação social da consciência, por conseguinte, se realizaria por formas lingüísticas que devem dar sentido às relações humanas, mas que são incompletas, móveis, incoerentes, contraditórias e heterogêneas; formas

lingüísticas que se articulam a formas de agir e a emoções socialmente formadas, a imagens idiossincráticas e a percepções sensíveis. Podemos estender essas teses para a socialização das emoções e das capacidades de agir¹². Na interação social, as emoções se socializam e podem ser legitimadas ou reprimidas; é na interação que elas podem ser mobilizadas em novas ações ou permanecer como um resíduo bloqueado e inconsciente (Vigotski: 1925a). Da mesma forma, é na interação social que se desenvolvem as capacidades de agir, mesmo as que são precariamente mediadas pelo pensamento verbal.

É por essa organização insuficiente e contraditória, portanto, que as emoções e os pensamentos podem mudar e se desenvolver no decorrer de um texto. Ao nos apropriarmos de um texto qualquer, estamos confrontando nosso psiquismo incompleto com um discurso outro. Ora, nossas emoções e pensamentos podem mudar porque num texto os elementos incompletos de nosso psiquismo e as lacunas de nossas representações podem emergir negando e exigindo a transformação do está realizado. Assim, emoções retidas, pensamentos mal formulados, incompreensões, compreensões equivocadas etc. podem se deparar com um discurso “outro” e, por ele, podem encontrar formas que, interiorizadas, vão realizar um novo estado, também ele incompleto. Do mesmo modo, se a reflexão é o diálogo interiorizado que permite que a consciência se desdobre sobre ela mesma, duplicando-se entre “eu” e “outros”, a reflexão pode ser um meio de desenvolvimento do pensamento e das emoções. Se a reflexão cria a alteridade constitutiva do desenvolvimento, podemos deduzir que a realização da linguagem, em sua tensão com o pensamento, também cria tais alteridades que permitem o desenvolvimento do pensamento verbal.

Com Vigotski, postulamos que: a) o que é inconsciente são experiências vividas bloqueadas e não generalizadas que existem como emoções não formalizadas; b) as emoções não formalizadas negam seu estado e buscam se formalizar; c) as emoções são o “vento” que anima o pensamento verbal; d) as emoções mudam e se desenvolvem. Então, com o perdão do trocadilho, são as emoções que movem o desenvolvimento do psiquismo superior. E o movem

¹² Um exemplo de como o tema da formação social das emoções é trabalhado pode ser visto nos instigantes artigos sobre o amor romântico de Costa (1998). O tema da socialização do corpo é um dos temas clássicos da antropologia, como se pode ver no célebre artigo de Marcel Mauss (1934).

porque no confronto das emoções bloqueadas com uma linguagem exterior há a possibilidade da interiorização dos meios sociais para a *incorporação de aspectos das vivências pretéritas no curso do vivido*, como recursos para novas experiências.

Podemos afirmar que, para Vigotski, tanto o pensamento como as emoções que o animam podem se transformar e se desenvolver ao longo da leitura de um texto. Com isso, no decorrer da apropriação de um texto, às formas que existiam previamente vão sendo associadas novas emoções, originárias de antigas experiências.

“Um exemplo suficientemente claro (...) é o título da obra de Gogol, *Almas mortas*. Originalmente, o título se refere a camponeses servos mortos, cujos nomes ainda constavam dos registros oficiais e que podiam ser comprados e vendidos como se ainda estivessem vivos. É nesse sentido que as palavras são usadas em todo o livro, que gira em torno desse tráfico com os mortos. Entretanto, sendo o motivo central de todo o livro, essas duas palavras reúnem em si um sentido absolutamente novo e infinitamente mais rico, absorvendo, como uma esponja à umidade, as mais profundas generalizações semânticas de capítulos isolados e imagens, só ficando plenamente saturadas de sentido no final da obra. Agora aquelas palavras já significam uma coisa inteiramente diversa se comparadas ao seu significado inicial; almas mortas não significam os servos mortos e tidos como vivos, mas todas as personagens da obra que vivem mas estão espiritualmente mortas (Vigotski: 1934. pp. 469-70).

Cabe salientar que em *Psicologia da arte* a unidade de análise do autor é o texto em sua totalidade: a obra de arte verbal. Isso posto, talvez possamos pensar que, em Vigotski, a significação (ligada às emoções que lhe são associadas) é analisada na relação entre três níveis: a palavra, as relações predicativas e o texto. Essa afirmação pode soar excêntrica, porém cabe salientar que a significação da palavra é tomada em *Pensamento e Linguagem* como a unidade de análise que permite a compreensão do todo (cf. cap 1), mas não como a totalidade em si mesma; vimos que ao passar do “genético” ao “funcional”, o autor precisou mobilizar as relações predicativas. A partir da unidade de análise, então, o pensamento científico deve se desdobrar, enriquecer-se com outras mediações e chegar a novas totalidades concretas. Se *O Capital* começa com a análise da

mercadoria – unidade de análise formada pela contradição entre valor e valor de uso –, a mercadoria não é a totalidade do capitalismo. Ela tem em si as relações do todo e, por isso, permite ao pensamento científico chegar a ele. Sabe-se, porém, que o primeiro e o último capítulos de *Pensamento e linguagem* foram ditados pelo autor na mesma época, às vésperas de sua morte, quando sua tuberculose já estava em estágio avançado. Essas idéias não desenvolvidas, pois, permanecem como desdobramentos possíveis de suas pesquisas que foram interrompidos com sua morte.

Encontramos respaldo para essa idéia nas palavras do autor, quando este analisa o sentido que a palavra “dance” ganha ao final da fábula de Krilov *A libélula e a formiga* (versão russa para *A cigarra e a formiga*).

“A palavra *dance*, com que termina essa fábula, tem um sentido permanente absolutamente definido, único para qualquer contexto e que venha a ser encontrado. Contudo, no contexto da fábula adquire um sentido intelectual e afetivo bem mais amplo: aí ele significa simultaneamente “divirta-se e morra”. (...) O sentido da palavra, diz Paulham, é um fenômeno complexo, móvel, que muda constantemente até certo ponto em conformidade com as consciências isoladas, para uma mesma consciência e segundo as circunstâncias. Nestes termos, o sentido da palavra é inesgotável. A palavra só adquire sentido na frase, e a própria frase no contexto do parágrafo, o parágrafo no contexto do livro, o livro no contexto de toda a obra de um autor. (Vigotski: 1934, pp. 165-6)

* * *

A partir de teses semelhantes, Jean-Paul Bronckart (Bronckart: 1997 pp 61-3 e 313-7) afirma que todo texto reconfigura quadros representacionais que traduzem semioticamente e resolvem em alguma totalidade de sentido as pressões do psiquismo, do desenvolvimento pessoal eternamente irresoluto e as pressões nascidas nas contradições e dimensões incompreensíveis do mundo físico e social.

Construir essas reconfigurações do agir prático sensível é fundamental para que se possam enfrentar as necessidades humanas de interação com outros humanos no quadro de relações socialmente reguladas, de interação com o meio físico e as diversas materialidades das obras humanas, e de interação com sua própria subjetividade e suas capacidades de agir. É dando sentido ao mundo e a si

em modelos que sejam eficazes para realizar as atividades às quais se ligam que os seres humanos podem compreender a si mesmos e podem reconhecer em si os recursos para agir. É com esses modelos que podem criar as formas relativamente estáveis que os ligam entre si e com o meio, permitindo-lhes que os fenômenos com os quais deparam tenham uma face re-conhecível. As dimensões coletivas do agir humano e as formas de implicação de cada humano singular no agir coletivo são semiotizadas nessas representações. (Bronckart. 2004. pp 107-18).

A consciência humana, portanto, deve permitir que as pessoas satisfaçam suas necessidades e realizem suas finalidades apesar do alheamento entre as estruturas socialmente criadas e a inserção social dos indivíduos; apesar do conflito entre a reprodução dos meios e formas de vida, das necessidades historicamente construídas e das possibilidades de criação da história; apesar dos desencontros contraditórios entre a produção, a circulação, a troca e a apropriação dos meios de vida humanos; apesar da heterogeneidade de processos e estruturas de diferentes épocas históricas; apesar da heterogeneidade dos diversos ritmos.

Na medida em que, segundo as teses do círculo de Bakhtin já apresentadas, essas representações sociais existem concretamente nos textos produzidos nas diferentes esferas/campos do agir humano, esses textos fazem circular numa comunidade um patrimônio de saberes que podem ser mobilizados como instrumentos semióticos que permitem aos sujeitos o estabelecimento de pontos de referência e de estabilidade relativa. Ou seja, as representações que circulam entre os textos de um dado grupo social permitem a consolidação de representações coletivas que generalizam a experiência do grupo configurando mundos conhecidos e reconhecidos pelos quais os membros do grupo podem antecipar os fenômenos e realizar os meios para satisfazer suas necessidades — generalizações que permitem a reprodução da experiência do grupo. É por essa razão, portanto, que se pode falar que a atividade de linguagem é um elemento ativo e criativo de importância primordial na organização da realidade social.

Podemos afirmar com Lefebvre (1940) que as representações estão no mundo e fazem dele um mundo determinado; logo, um mundo no qual é possível estabelecer leis gerais e, com base nelas, desenvolver procedimentos explicativos

dos fenômenos singulares e formular previsões. No entanto, as determinações – e as explicações e previsões – estão sujeitas às transformações motivadas pela contradição forma-conteúdo e são, por isso, de validade provisória. Os procedimentos explicativos, portanto, são insuficientes para a compreensão do social, pois não permitem a compreensão da lógica dos fenômenos humanos que os engendram nem a compreensão da multiplicidade de agires possíveis que existem para o sujeito enquanto ele age.

Decorre dessas idéias, pois, que o horizonte conhecido por cada humano individualmente nasce da inserção que lhe é possível na cadeia de discursos e das maneiras pelas quais ele participa de certas atividades sociais, de como elas são divididas internamente e de como são reproduzidas numa dada formação social. A partir de seu posicionamento específico perante as relações intertextuais e o intertexto, e perante a vastidão de relações pelas quais ele se constitui como pessoa, cada ser humano faz recortes do mundo, formula conhecimentos eficazes, apropria-se de saberes disponíveis no intertexto e os desenvolve por seus mecanismos auto-reflexivos. Com isso, os humanos acabam por criar e fazer circular numa coletividade representações que devem servir para dar sentido ao vivido e devem servir como meios de orientação do agir prático-sensível seu e daqueles com quem vive. Logo, representações que devem servir como meios de transformação do mundo e como meios de fazer dele um mundo humano.

Logo, por conta das representações coletivas, o mundo ganha um ar de já visto e é por causa delas que os seres humanos não precisam negociar a cada instante a sua interação (Cf Schutz: 1944 e Bakhtin: 1953). O conjunto dos meios de vida que se estabilizam e que são partilhados formam patrimônios culturais que são legados às novas gerações. São eles que permitem que a vida não tenha de ser reinventada a cada nova intervenção no mundo, são eles que permitem que cada intervenção do outro não tenha de ser compreendida como algo absolutamente inédito. Ao apropriar-se desses legados, cada pessoa faz viver em si as heterogeneidades já apontadas: a de épocas sociais, a de ritmos sociais e a que se deve aos desencontros entre possibilidades, meios de ação e necessidades. Mais ainda, é ao se fazer vivo como parte da formação das pessoas e ao permitir re-conhecer o mundo, que os legados das gerações precedentes

podem continuar a fazer parte da vida social¹³.

Enfim, a partilha e a reprodução desses patrimônios legados, no qual estão incluídas as representações coletivas, criam marcas já vistas no mundo e nos outros e permitem que o agir de cada um e de todos sejam relativamente estáveis. O patrimônio partilhado que nos forma nos permite, em suma, a criação e a coordenação dos ritmos que marcam cada novo agir.

No interior desse mundo que se apresenta como eternamente estranho, em movimento, desconhecido, além de seu controle e até mesmo ameaçador, os humanos devem dizer como as coisas são, como elas devem ser e devem também mobilizar o conjunto de suas forças para dirigir sua participação em atividades prático-sensíveis. Mesmo com toda a sua astúcia, a razão não é suficiente para que as representações sociais nas quais ela se materializa sirvam de meios para a criação de um mundo completamente dominado pelos seres humanos.

Essas representações surgidas nas interações dos seres humanos são, portanto, a um só tempo eficazes e imperfeitas. Eficazes por permitirem a realização das ações e a reprodução das estruturas sociais que mediatizam; imperfeitas porque as diferentes propriedades da sociedade, o mundo físico e os próprios sujeitos permanecem, em ampla medida, incompreendidos e incompreensíveis.

Como se vê, a idéia da insuficiência de nossa consciência e da contradição entre o vivido e o formalizado permite-nos incluir o residual, o possível bloqueado, nesses procedimentos. Essa idéia será trabalhada no item abaixo e retomada mais detalhadamente no próximo capítulo (itens 3.4, 3.6 e 3.7), sempre via Vigotski, para a definição de características que particularizam os textos artísticos. A partir daí, o capítulo subsequente será o momento de definir um instrumental descritivo e

¹³ Vale pontuar, aqui, que esta é a tese de fundo que sustenta alguns projetos de valorização do patrimônio histórico-cultural, como se vê em Setúbal (coord): 2004. Enquanto escrevia esta tese, assisti a uma reportagem que encontrei ao acaso num canal de televisão, não sei se brasileiro, francês ou norte-americano – cujas referências não posso apresentar – e que tratava do degelo da calota polar ártica. O aquecimento global da terra vem transformando a configuração do gelo naquela região. A reportagem salientava que as classificações dos gelo que circulam secularmente nas comunidades esquimós já não correspondem mais ao gelo existente. O mundo, para eles, vai perdendo o seu caráter determinado e os fenômenos deixam de ser explicáveis. Práticas sociais são postas em questão, pois o gelo já não é mais o bom material para diversos “meios de vida”. Os saberes seculares vão se esgotando, com eles possibilidades de agir; nos depoimentos dos velhos que vi, pairava um sentimento de angústia.

analítico adequado a essas teses. No entanto, antes de prosseguirmos é preciso retomar uma questão deixada em aberto no início deste trabalho.

2.3 – A subjetividade do pesquisador como instrumento de análise

O ponto de passagem do primeiro capítulo para este foi a necessidade de levar em conta ao mesmo tempo os aspectos subjetivos da relação do pesquisador com o seu dado (o texto artístico) e também criar meios de validar sociologicamente o conhecimento.

Se numa primeira abordagem o conhecimento é fortemente marcado pela subjetividade do pesquisador, o curso da análise vai dando concretude a ela, pois cada vez mais o que era intuído é confrontado com dados exteriores e se torna conhecimento explicado por uma multiplicidade de processos históricos passíveis de ser compreendidos e explicitados a um ser outro humano, em outros tempos e espaços. Enquanto os elementos do mundo social no qual o texto existe são incorporados, ocorre um deslocamento do ponto de referência de percepção do texto que vai da subjetividade do analista ao mundo no qual ele existe. Isso acaba por definir um lugar específico do analista que leva em conta sua subjetividade e parte dela. Logo, mesmo com o movimento de concretização da análise, a intuição é, desse ponto de vista, constitutiva do conhecimento das ciências humanas, pois permanece sempre como fonte indicadora de novas conexões e de hipóteses que podem enriquecer ainda mais o objeto em questão. Aliás, por que não formular, de passagem e sem resolvê-las, duas perguntas? Uma, sobre a natureza de uma boa análise: não seria esta a dar sentido a determinados aspectos da experiência humana, mas também provocar a intuição e o movimento de pesquisa nos seus leitores? Outra, sobre a formação do pesquisador: não seria necessário, então, educar e formar a intuição como uma das qualidades do pesquisador?

Limitando-se ao que se refere a nosso objeto específico, o texto artístico, aconteceria, então, um fenômeno semelhante: o contato com ele traz consigo a intuição de um conjunto de laços tanto com o mundo social no qual eles existem como com a biografia do ouvinte. Esses laços são tão vastos quanto a-sistemáticos e contraditórios. Na audição de uma só música vocal ouvem-se muitas outras músicas, vivem-se os tempos e as formas de vidas de outras, mas revivem-se também experiências, necessidades e desejos do ouvinte. Trata-se

aqui da tese afirmada com insistência por Volochinov e Bakhtin de que a compreensão é uma ação de resposta cuja natureza é conflitiva, pois um texto traz consigo marcas de vários outros com os quais se relaciona e com os quais *pode vir* a se relacionar. Ou a realização da tese de que o tema de um texto se realiza no seu contato conflitivo com o exterior não-verbal e com a compreensão responsiva-ativa dos seus interlocutores (Volochinov: 1929. cap 7).

Uma primeira conclusão, por conseguinte, é que a abordagem que o analista faz dos textos artísticos (restringamos já nosso objeto) é marcada por um jogo de intuição e consciência que vai em busca dos laços que ligam a obra de arte ao seu mundo.

À medida que a intuição e a consciência do analista vão se aproximando e trazendo consigo as múltiplas vozes e processos sociais com os quais a obra se relaciona, mais ele se distancia de sua leitura individual tal como pode acontecer em sua vida privada. Quanto mais tem de se afastar desse lugar para recuperar fios dos quais o sujeito individual só tem noção intuitiva, tanto mais o seu objetivo tem de ser o de compreender sociologicamente o lugar do público definido para o texto em questão. Curiosamente, ele forma a sua leitura de obras de arte como analista nutrindo-se de sua percepção privada mas também se distanciando dela. O efeito estético que o analista vivencia durante a análise é único e próprio da análise, dado que é marcado por toda a rede de relações que estão presentes no ato de fazer a análise. Este é muito diferente da vivência estética privada desse mesmo analista, que pode e até mesmo **deseja manter** apenas como horizonte intuído o que, como analista, **tem por obrigação** explicitar. No máximo, sua leitura privada é transformada pela experiência de analista, pois ele poderá ter uma consciência e uma intuição diferentes do que tinha antes de um percurso de análise. Talvez seu gosto seja mais diversificado, se ele assim se orientou, talvez seu gosto seja enriquecido por descobertas que foram possíveis durante a análise. Mas nem por isso será melhor ou pior do que a de outros espectadores privados. A leitura privada e a leitura do analista diferem em sua razão de ser, em seus objetivos, em seus meios de realização e no seu acompanhamento, ainda que entre elas haja influências recíprocas.

Se o elemento que dá a objetividade possível e desejável às ciências humanas está posto, a dimensão subjetiva está presente apenas precariamente.

Apareceu até agora na forma da intuição que funciona como um motor impreciso mas imprescindível da explicação racional. Entretanto, resta colocá-la como centro da abordagem de um objeto artístico, pois compreender qualquer obra de arte é vivenciar seu efeito estético. Este se dá necessariamente no interior do sujeito, ainda que seja um fenômeno formado socialmente.

O que é essencial para o analista, dessa maneira, é mobilizar sua capacidade de vivência estética numa escuta que se esforça para ser orientada a partir da pesquisa sobre a gênese e estruturação histórico-social do seu objeto de estudo. Se já foram mobilizados vários elementos para a pesquisa histórico-social de textos, é preciso agora antecipar a discussão do próximo capítulo numa primeira compreensão da natureza da vivência estética.

Afirmou-se que os meios de vida criados pelo agir humano realizam as necessidades às quais correspondem, mas fazem nascer outras tantas que permanecem como resíduos; estas só poderão ser realizadas em novas formas. O psiquismo humano foi definido como incompleto e insuficiente na sua tarefa de dar sentido e permitir que os seres humanos negociem com os outros e tomem para si compreensões sobre suas relações consigo, com o mundo exterior e com as relações sociais nas quais agem. Enfim, em cada ser humano existe a pressão de seu mundo inconsciente e de suas necessidades não realizadas de desenvolvimento que são precariamente semiotizados e estabilizados como meios de agir.

Em *Psicologia da Arte*, Vigotski afirma que a reação estética dá forma social aos sentimentos individuais, pois “sendo por si mesma uma explosão e uma descarga, ainda assim a arte efetivamente estrutura e ordena os nossos dispêndios psíquicos, os nossos sentimentos” que eram inconscientes e não podiam ser generalizados em formas sociais que lhes permitissem ser mobilizados em outras experiências. Assim, continua Vigotski, “a arte é uma técnica social do sentimento, um instrumento da sociedade através do qual incorpora ao ciclo da vida social os aspectos mais íntimos e pessoais do nosso ser” (Vigotski. 1925b. p. 315.).

Uma vez aceita a tese de que os textos reconfiguram em alguma totalidade de sentido o agir humano prático-sensível, pode-se afirmar que os textos artísticos tomados nas suas formas de realização particulares criam mundos discursivos que

mobilizam essas contradições e insuficiências que são constitutivos de cada ser humano; *estendem e esgarçam* essas contradições e insuficiências; e *resolvem* essas contradições aplacando as emoções despertadas nas formas sociais disponíveis no mundo da arte. Por se realizar em formas sociais, a arte permite então que as pessoas tomem para si, de modo consciente, esses conflitos até então relativamente incompreendidos.

Podemos concluir, portanto, que todo esforço de situar um texto artístico no mundo social em que ele existiu faz que a subjetividade do analista seja transformada em uma mediação pela qual podem ser compreendidos esses conflitos constitutivos da formação das pessoas que podem ser apreendidos pela experiência estética dos grupos estudados. Ou seja, espera-se que assim possa-se compreender quer os conflitos dos mundos subjetivos entre as pessoas e o meio social, quer como eles foram semiotizados para aqueles que os viviam e sentiam. É por isso que a reconstituição histórica precisa explicitar os laços entre a cadeia de textos que dialogam entre si que são indissociáveis das heterogeneidades das épocas históricas às quais se ligam, da relação entre os ritmos que compõem o vivido e dos desencontros entre as necessidades realizadas, os desenvolvimentos necessários e as possibilidades de vida irrealizadas que constituem todo mundo social. Por isso, afirmamos no primeiro capítulo que a situação de realização do texto artístico em questão é a do analista, mas que ele deveria lançar mão de dados que tornem sua experiência estética uma exploração de possibilidades que existiam para os sujeitos que compõem (compunham) o contexto de circulação dos textos estudados.

Enfim, pretende-se com esses procedimentos depreender e analisar, nas formas de arte significativas para um grupo social, *representações sociais validadas coletivamente* que são (foram) postas à disposição de seus membros como recursos para que eles formem (formassem) seu pensamento verbal, como recursos que circulam no grupo para que seus membros dêem forma social às experiências bloqueadas e residuais.

O próximo passo, portanto, é explorar essas idéias, o que será feito quando da definição da especificidade dos textos artísticos com vistas às suas relações com os fenômenos psíquicos aos quais a apropriação deles se liga. Este será o tema central do próximo seguinte.

CAPÍTULO 3 - OS TEXTOS ARTÍSTICOS E A RECONFIGURAÇÃO DO POSSÍVEL

Partindo da tese de que os textos resolvem de algum modo as necessidades humanas de atribuição de sentido a si mesmo, aos outros e à vida social, este capítulo defenderá a idéia de que há uma relação particular entre os textos artísticos e o vivido. Retomando as teses de Vigotski em *Psicologia da arte*, será trabalhada a tese de que a obra de arte mobiliza, desenvolve e dá forma aos conteúdos psíquicos retidos como energia inconsciente, posto que se originam de experiências passadas que não se transformaram em meios socialmente formalizados para a realização de novas experiências.

Assim, as perguntas que movem o capítulo são: o que diferencia um texto artístico de um texto da vida ordinária? Quais de suas características permitem a emergência das experiências retidas como energia inconsciente? Para tentar respondê-las, serão retomados conceitos relativos às condições de produção dos textos em geral, destacando-se o par “mundos” e “tipos discursivos” (Bronckart: 1997), bem como conceitos sobre a especificidade dos textos artísticos. A partir daí, será construída uma hipótese sobre o funcionamento particular dos mundos e dos tipos discursivos nos textos artísticos, hipótese essa que pretende abrir uma possibilidade de análise da emergência nos textos artísticos do vivido bloqueado.

3.1 – *Mundos e tipos discursivos*

Afirmar que os textos resolvem, ainda que parcialmente, as necessidades humanas de produção de sentido deixa em aberto a questão de quais são as condições nas quais eles podem ser produzidos. De acordo com o que já argumentamos, assumimos que a linguagem é uma atividade humana e por isso cada produção de linguagem é única e não pode ser repetida. Entretanto, se o seu ineditismo não fosse mediado por formais sociais partilhadas e já apropriadas, a comunicação humana seria impossível. A partir das idéias aqui defendidas, assim, é necessário postular experiências já conhecidas para que se sustente a continuidade das interações sociais.

Este tema é retomado nas pesquisas do interacionismo sócio-discursivo¹⁴ (ISD), nas quais são desenvolvidos conceitos que interessam a este trabalho. A princípio, essas pesquisas tinham como um de seus objetivos a produção de ferramentas para o ensino de leitura e produção de textos e, desse modo, além do problema do “ineditismo” e da “generalidade” das produções de linguagem, havia o da classificação dos textos. Isso porque, embora a categoria de gênero de discurso/de texto, vinda de Bakhtin (1953) seja boa para dar conta de elementos socialmente formulados que se repetem numa produção de linguagem, não é suficiente para resolver o problema da classificação dos textos. Como os gêneros estão relacionados a diversas práticas sociais, eles estão em constante mutação e inter-relação, além de serem, tendencialmente, em número infinito. Logo, tomando-se o conceito de gênero para resolver o problema da classificação dos textos, desemboca-se em outro, similar: o de sua classificação.

Para lidar com a questão da classificação dos produtos das ações de linguagem, então, os trabalhos dos pesquisadores da Unidade de Didática de Línguas da Universidade de Genebra desenvolveram a distinção conceitual entre textos e discursos.

Os textos são concebidos como materializações de ações de linguagem, como os produtos empiricamente observáveis correspondentes às ações que os engendram. Bronckart (1997 e 2004) retoma explicitamente as teses bakhtinianas sobre o enunciado para estabelecer sua noção de texto. Para ele, não se pode definir um texto unicamente por características lingüísticas, pois é na situação de ação de linguagem que são definidos os seus limites e é em relação a ela que o seu sentido se realiza. Em suas palavras, “le texte est une entité empirique que trouve ses conditions d’ouverture et de clôture dans la structure de l’action langagière dont il procède : c’est lorsque l’action langagière commence ou s’arrête que le texte se trouve ouvert ou clos. C’est ce qui nous fait affirmer que le texte ne constitue pas en soi une unité linguistique, quand bien même il n’est constitué que d’unités linguistiques infraordonnés. Le texte relève par ailleurs d’un genre, qui

¹⁴ Interacionismo sócio-discursivo é o nome dado à corrente teórica sobre a ação e a atividade de linguagem na qual alguns pesquisadores da Universidade de Genebra trabalham, como Jean-Paul Bronckart, Bernard Schneuwly e Joaquim Dolz. Mesmo se tratando de uma construção coletiva, as principais sínteses teóricas aparecem na obra de Jean-Paul Bronckart. Para um painel geral da concepção de linguagem desta corrente teórica, além das obras dos autores citados, cf. Machado (2005).

n'est lui aussi définissable que de manière externe, par les indexations sociales croisées dont il est l'objet" (Bronckart et Stroumza: 2002).

Como os textos são infra-ordenados, conclui-se que 1) os textos não podem ser tomados como realidades que existem em si e por si, sob risco do esvaziamento de seu sentido social; e 2) é apenas ao participar de uma atividade social que as produções de linguagem são possíveis. Ou seja, para um agente produzir um texto, ele precisa se relacionar com outros agentes em um contexto socialmente definido.

Uma primeira decorrência é que a infra-ordenação dos textos acontece no curso da realização de uma atividade social na qual pode ser reconhecido um contexto imediato de realização de um texto. Para Bronckart (1997 e 2004), os parâmetros desse contexto imediato são sempre recobertos por representações sociais; e assim se evita uma compreensão fiscalista e estática dessa noção. Com isso, o lugar e o momento de produção, assim como o emissor e o receptor, são entendidos como instâncias socialmente reguladas. Se for assim, o agente produtor é um ser humano no desempenho de um papel social, o que lhe confere o estatuto de enunciador; do mesmo modo, as pessoas para as quais o enunciador se dirige têm o estatuto de destinatários. De maneira equivalente, o texto se realiza num espaço e tempo sociais e, portanto, no quadro de uma instituição social. Por fim, desse ponto de vista, não há produção verbal sem que haja objetivos que as orientem – ou seja, sem pretender transformar um estado de coisas.

É preciso salientar que, exatamente porque as categorias forjadas para a apreensão do contexto de produção não são fiscalistas, mas socialmente elaboradas, elas não devem induzir a uma leitura que as essencialize em entidades unitárias e fechadas. Os enunciadores e os destinatários, por exemplo, devem ser tomados como feixes complexos e heterogêneos de relações sociais. Assim, essas categorias não só não correspondem a indivíduos isolados – o que impediria a compreensão de uma obra escrita a quatro mãos, por exemplo – como também não correspondem a um lugar social unitário e imediatamente identificável – o que impediria a compreensão da pluralidade de lugares sociais que se manifestam numa mesma ação de linguagem (cf Bronckart: 2004). Abre-se, portanto, a possibilidade de considerar a multiplicidade de “pontos de vista” e de

“debates” da vida social que são mobilizados num texto.

Uma outra decorrência dessas idéias é que a produção de um texto requer operações que o ancoram no fluxo contínuo das interações sociais. Se assim não fosse, as ações de linguagem e os textos delas resultantes não poderiam alterar e redefinir as relações sociais, não poderiam ser mediações do agir prático-sensível humano.

Desse modo, postula-se que para a produção de um texto é necessária a mobilização de recursos sociais como meios para intervir no curso das interações humanas. Ou seja, a ação inédita de produção de linguagem requer a criação de uma ordem de relações nas quais os participantes estejam incluídos. Para a produção de um texto, portanto, é preciso que se criem zonas coletivas de interface entre as representações dos indivíduos em interação e as representações coletivas que estão sendo mobilizadas e que estão disponíveis no intertexto. Uma vez que essas zonas de interface se constituem como estruturas intermediárias, elas permitem o engajamento dos participantes numa realidade coletiva, numa realidade constituída por representações partilhadas pelos parceiros da interação (Bronckart 1996, 1997: cap 5; 1998 e Bronckart et Stroumza 2002).

Essas zonas de interface são chamadas de *mundos discursivos* e, a fim de que eles sejam instaurados, postula-se a existência de operações psico-sociais universais e abstratas, comuns a toda e qualquer produção de linguagem. Elas seriam necessárias à interação verbal porque criariam as condições (necessárias, mas não suficientes) para um texto ser ancorado no curso incessante da vida social.

Para Bronckart, portanto, o momento inédito da produção de um texto assenta-se nessas operações gerais que criam os *mundos discursivos*. Assim, filiando-se à tradição que tem em Vigotski uma referência maior, afirma-se que não há agir inédito que não seja mediado pelo social; portanto, pela mobilização de recursos sociais já existentes, indexados na cultura e que estão disponíveis para os agentes, sejam os recursos concernentes à organização da forma textual, sejam os concernentes ao conteúdo temático, sejam os concernentes à interação social.

Desse ponto de vista, o agente produtor de um texto deverá, num dado contexto imediato, mobilizar representações sobre sua ação, seus parceiros e seus objetivos e deverá mobilizar também representações sociais que serão transformadas no conteúdo temático do texto e representações referentes à arquitetura da forma textual. O texto, portanto, nascerá da realização contextualizada, no quadro de um gênero, da síntese entre forma organizacional e conteúdo temático.

Ainda que seja sempre socialmente indexada, a arquitetura da forma textual não responde primordialmente pela construção dos mundos discursivos. No que diz respeito às maneiras de construção dos mundos discursivos, o que é decisivo são as representações relativas ao contexto de realização do texto, num pólo, e, no outro pólo, as que são relativas ao conteúdo temático e as referentes às instâncias de agentividade. Em suma, para que a zona de interface coletiva – os mundos discursivos – se realize, é preciso que sejam instauradas duas ordens de relações. Uma, entre as representações que constituem o contexto imediato de realização de um texto e o conteúdo temático. Outra, entre os parâmetros de agentividade do contexto imediato de realização do texto e a construção no texto de seus parâmetros de agentividade. Desse modo, teríamos fundamentalmente dois subconjuntos de relações pelas quais os mundos discursivos podem ser apreendidos:

O primeiro diz respeito às relações entre o contexto imediato de realização de um texto e a reconstrução no texto das instâncias de agentividade e sua inscrição espaço-temporal. Assim, um texto pode manter uma relação de **implicação** dos parâmetros do contexto imediato por meio de unidades dêiticas ou não; ou o texto pode se apresentar com uma relação de **autonomia** em relação a esses mesmos parâmetros.

O segundo diz respeito às relações entre o contexto imediato de realização de um texto e o conteúdo temático. Assim, as representações que constituirão o conteúdo temático de um texto podem guardar uma relação de **conjunção** com o contexto imediato ou, ao contrário, podem manter uma relação de **disjunção** com o seu contexto de realização textual. Bronckart (1997) lança mão de uma nomenclatura já consagrada para afirmar que a relação de conjunção funda a ordem do **EXPOR**, enquanto a relação de disjunção funda a ordem do **NARRAR**.

Assim, tomados dois a dois, teríamos quatro mundos discursivos básicos:

- a) o mundo do EXPOR implicado;
- b) o mundo do EXPOR autônomo;
- c) o mundo do NARRAR implicado;
- d) o mundo do NARRAR autônomo.

Até aqui, consideramos apenas o plano de operações psico-sociais arquetípicas. No entanto, cada língua natural cria formas específicas e distintas para realizar essas operações. Assim, os mundos discursivos só podem ser identificados nas suas manifestações empíricas por esses recursos das línguas naturais. Como o texto se realiza linearmente e como esses marcadores das operações que fundam os mundos discursivos são constitutivos dos textos, é possível postular a existência de segmentos textuais que realizariam os mundos discursivos. Esses segmentos são chamados de **tipos discursivos**, que também são pensados em quatro tipos fundamentais, a saber:

- a) mundo: expor implicado – tipo: discurso interativo;
- b) mundo: expor autônomo – tipo: discurso teórico;
- c) mundo: narrar implicado – tipo: relato interativo;
- d) mundo: narrar autônomo – tipo: narração.

Assim, podemos perceber que a forma encontrada pelos pesquisadores do ISD para lidar com o problema da classificação dos textos foi supor operações de base universais e repetíveis que criariam um número finito de mundos e tipos discursivos, ainda que vários deles possam se combinar em um texto. Portanto, a repetição dos recursos sociais é assumida como condição para o agir inédito que cria um texto, sempre indexado a gêneros. Bronckart afirma constantemente que o número de quatro tipos discursivos é um número de base, pois parte dos pares de operações fundamentais. Uma vez que os textos são analisados, pode-se verificar a existência de tipos mistos e mesmo fronteiraços. Mais ainda, como a língua e suas formas de realização são criações humanas, nada indica que esses tipos sejam estáticos e válidos para todo o sempre (Bronckart 1997: 187 e segs.).

Como se pode ver, os trabalhos dos pesquisadores da Universidade de Genebra que conduziram a essa formulação supõem o funcionamento dos textos na construção ordinária da vida social e especialmente, dos textos escritos. Assim, em suas pesquisas não foram cogitadas as implicações que o uso estético da

linguagem pode ter para a criação dos mundos e tipos de discurso. Haveria diferenças significativas se tomássemos os textos artísticos? Neste trabalho será defendida a idéia de que essas diferenças existem. Entretanto, para postular tais diferenças será necessário antes mobilizarmos autores que se esforçaram para definir o texto artístico e suas relações com o meio social, como faremos a seguir.

3.2 – Os textos artísticos e seus contextos

Para o tratamento das relações entre os textos artísticos e a vida social, o primeiro autor a ser convocado Antonio Candido, que formulou o conceito de sistema literário. Como se verá, esse conceito é adequado para a abordagem das questões relacionadas à construção histórica de tradições artísticas numa dada sociedade. A seguir, mobilizaremos idéias de Volochinov e Bakhtin, tomados em conjunto, que trazem questões excelentes para distinguir os textos na vida ordinária dos textos artísticos. Por fim, algumas idéias de Vigotski em *Psicologia da arte* serão mobilizadas para completar o quadro que nos interessa. Com essa retomada, poderemos voltar, na próxima seção, à questão deixada em aberto: a especificidade do funcionamento dos mundos e tipos discursivos nos textos artísticos.

O conceito de sistema literário foi cunhado por Antonio Candido para dar conta da formação da literatura brasileira. O objetivo do autor era compreender a formação histórica de uma estrutura com continuidade no tempo e que fosse constituída por autores, por obras e por um público¹⁵. É a partir desse nível sociológico que o autor localiza e desenvolve a análise que é própria ao crítico, isto é, a análise que se interessa pela dimensão especificamente estética.

Ao definir um ponto de vista para sintetizar o olhar do sociólogo e do crítico, o autor supera as dicotomias entre contexto externo e estrutura interna e entre estrutura e função de uma obra de arte. Para superar a primeira, ele considera que, na composição de uma obra, são mobilizados conteúdos e formas disponíveis socialmente; assim, aspectos da vida social exteriores à obra são transformados em elementos de sua estrutura interna, que tem uma lógica própria e instaura uma

¹⁵ Em *Literatura e Sociedade* (1965) o autor faz uma primeira definição do quadro conceitual que será mobilizado, anos depois, em *Formação da Literatura Brasileira* (1975).

ordem de realidade singular. A segunda dicotomia é superada pela análise, ao mesmo tempo, da circulação da obra numa sociedade e de sua organização interna. Para analisar as influências da obra na formação das pessoas e na organização da vida social, o autor depreende três funções da obra de arte: a função social, a função total e a função ideológica.

A primeira função “comporta o papel que a obra desempenha no estabelecimento de relações sociais, na satisfação de necessidades espirituais e materiais, na manutenção ou mudança de uma certa ordem na sociedade” (Estímulos da criação literária. In: Candido: 1965, p. 46). É pela realização de sua função total que uma obra pode ganhar existência para além do contexto social no qual e para o qual foi forjada, pois a função total “deriva da elaboração de um sistema simbólico que transmite certa visão do mundo por meio de instrumentos expressivos adequados. Ela exprime representações individuais e sociais¹⁶ que transcendem a situação imediata, inscrevendo-se no patrimônio do grupo” (Idem, p. 45). A terceira função que o autor destaca é derivada das outras duas e se subordina a elas. Trata-se tão-somente do sistema de idéias que o autor atribui conscientemente a sua obra, independentemente dessas idéias serem confirmadas ou desmentidas pela estrutura da obra ou pelos usos que dela se fará.

Tanto o modo como o autor supera a dicotomia estanque entre exterior e interior como a maneira pela qual ele procura analisar o sistema literário serão incorporados integralmente a esses procedimentos. Por sua vez, a análise que ele faz das funções da obra sofrerão uma reformulação que, entretanto, não implica uma ruptura com o seu sentido original. Para tanto, creio ser importante distinguir a função total e a função social de uma obra de arte, pois elas correspondem a dois planos sem os quais uma obra de arte não existe. No entanto, a função ideológica pode ser reformulada como sendo os efeitos da obra que foram pretendidos pelo autor e que ele chega a verbalizar. Mais que uma função da obra, essa intencionalidade está ligada à sua elaboração e aos seus usos tendo em vista a produção de determinados efeitos num dado público. Sendo assim, essa terceira função pode ser englobada na análise da “razão de ser” da circulação de

¹⁶ Vale apontar que os termos representações individuais e sociais, aqui, podem ser lidos como representações individuais e coletivas tal como já foram definidos anteriormente.

uma obra numa coletividade; portanto, pode ser compreendida como uma das dimensões da função social.

Já a noção de sistema literário merece uma atenção mais detida. Para Candido, a tríade autor-obra-público é indissociável. O autor é que permite a ligação entre um público e uma obra; a obra é que permite a ligação entre um autor e um público e, por sua vez, o público é que permite a ligação entre um autor e sua obra. A ausência de um dos termos destrói a totalidade e, assim, eles só podem ser compreendidos um em relação aos outros dois.

Sem um público, portanto, não há autor, pois

“(...) o autor só adquire plena consciência da obra quando ela é *mostrada* através da reação de terceiros. Isto quer dizer que o público é condição do autor conhecer a si próprio, pois esta revelação da obra é sua revelação. Sem o público, não haveria ponto de referência para o autor, cujo esforço se perderia caso não lhe correspondesse uma resposta, que é definição dele próprio” (O escritor e o público. In: Candido: 1965, p. 76).

Ou seja, o autor é entendido nessa perspectiva como um papel social legitimado pelo público que faz uso de suas obras, e não como uma instância individual tomada isoladamente. Essa maneira de formular a relação entre autor e público abre um ponto de vista para o estudo da gênese social das formas de atribuição de autoria às obras artísticas. Assim, a atribuição de autoria individual seria um fenômeno socialmente gerado e o reconhecimento de um autor como tal dependeria do fato de sua obra ser validada e incorporada ao patrimônio de uma coletividade, sem entrarmos no mérito, por ora, das condições nas quais esse processo ocorre. Veja-se, por exemplo, que a autoria dos sambas era atribuída a uma coletividade, não a indivíduos, até o surgimento dos sambas urbanos ligados ao rádio e ao disco no início do século XX. Havia um sistema autor-obra-público, mas não com autores nomeados individualmente, como podemos ver nas polêmicas que cercam o lançamento, no carnaval de 1917, do primeiro samba gravado a fazer sucesso, *Pelo Telefone* (cf. Ernica: 1999). Ainda que reconheçamos a construção social da autoria individual por oposição à coletiva, o autor será pensado aqui sempre como uma instância social. Logo, como um feixe de relações sociais e não como uma mônada com valor em si e por si.

É ainda importante ter em mente outra distinção formulada por Candido. Em

muitos grupos comunitários, o público quase não se distingue dos autores, pois o “pequeno número de componentes da comunidade e o entrosamento íntimo das manifestações artísticas com os demais aspectos da vida social dão lugar, seja a uma participação de todos na execução de um canto ou dança, seja à intervenção dum número maior de artistas, seja a uma tal conformidade do artista aos padrões e expectativas [da comunidade] que [o artista] mal chega a se distinguir [da comunidade]” (Literatura e vida social. In Candido: 1965, p. 34). Quando isso acontece, apenas raramente se pode falar de autoria individual e muitas obras são incorporadas ao patrimônio do grupo mesmo que a questão da autoria seja vista como um problema.

O que é importante salientar a esse respeito é que, quando há essa quase indissociação entre autor e público, a interpretação do mundo criado pelos elementos internos da obra tende a ser dependente de informações exteriores à obra que são partilhadas pelos membros da comunidade. Nesse caso, para interpretá-la, é necessário lançar mão dos elementos que definem o contexto de realização da obra, isto é, de informações sobre quem a produz/interpreta, sobre o espaço e o tempo social na qual circula e sobre o seu público destinatário. Podem ser necessárias, também, informações sobre os elementos do mundo social que foram transfigurados no conteúdo temático da obra. Nesses casos, se a função social dessas obras é plenamente realizada, essa sua dependência de elementos que não estão disponíveis em sua organização interna limita a possibilidade de realização de sua função total.

De outro lado, aponta Candido, a diferenciação social e o crescimento demográfico tendem a separar o artista do público. Enquanto o papel social de criador de obras de arte se especializa, o público passa a se apresentar como um conjunto informe e sem estrutura e, por isso, apenas precariamente conhecido e compreendido. Ainda assim, o público continua a exercer uma ação imensa sobre o artista ao exprimir expectativas e necessidades de apropriação estética.

Uma vez que circula em espaços sociais mais amplos e desconhecidos do autor, a obra precisa carregar em si um mundo que tende a se descolar dos elementos que definem o seu contexto imediato de circulação. Pode acontecer que essas obras continuem a se ligar aos elementos do contexto no qual circulam, mas esse contexto se tornará mais amplo e com relações mais impessoais que no

primeiro caso, como acontece com as canções populares que satirizam acontecimentos políticos¹⁷. Em todo caso, quanto mais a obra vai se tornando independente do seu contexto de realização, tanto mais fica potencialmente mais fácil realizar-se a sua função total.

Essa distinção entre as obras de arte cuja interpretação é dependente ou não de informações disponíveis em seu exterior será retomada mais adiante. Vale antecipar, entretanto, que as obras que são dependentes dos elementos do seu contexto imediato e as que criam mundos que se autonomizam do seu contexto imediato não podem ser automaticamente ligadas a grupos comunitários e a grupos urbanos, respectivamente. Os contra-exemplos são muitos e é suficiente apontar que há músicas, filmes ou poemas de ampla circulação num público urbano e culto, mas que falam a uma época específica e que, por isso, são datados e não realizam por completo sua função total. Do mesmo modo, há obras de grupos populares rurais que são válidas para além de seu contexto por ter elementos internos suficientes para a realização de sua função total. Portanto, se a distinção é válida e importante, será preciso mais adiante reformular os critérios pelos quais ela pode ser feita.

Enfim, salientamos que o ponto-chave dessa discussão, que será retomado a seguir, está na idéia de que uma obra de arte mobilizaria elementos do mundo exterior e os transfiguraria na criação ficcional do mundo da arte, cuja finalidade é a produção da reação estética. Assim, ao se realizar para um determinado público, a obra de arte cria um mundo próprio que se configura segundo uma lógica particular e que interfere na formação das pessoas. Para Candido, isso acontece porque a arte mobiliza a necessidade humana de fabulação, de construção de realidades imaginadas, pois aquele que se apropria de uma obra de arte vive intensamente experiências “outras” em relação ao ordinário. Por isso, então, a arte é humanizadora (Cf. Antonio Candido: 1965 e 1972).

Nas formulações teóricas de Antonio Candido, encontramos um bom caminho para a superação da dicotomia entre o externo e o interno da obra, o que

¹⁷ Outro exemplo é o caso dos elementos que originalmente circulam num grupo delimitado e que, por intermédio dos meios de comunicação e da vida urbana, atingem um grupo maior que o original e passam a expressar relações mais englobantes que as originais, como a nação. Um discussão sobre esse tema e sobre a bibliografia específica é feita em Ernica, 99, introdução e cap. 1, sobretudo.

nos abre amplas possibilidades para o tratamento do que está sendo chamado de “estrutura interna da obra”. Essa idéia será desenvolvida com o trabalho de autores com quem lidaremos a seguir, assim como a distinção entre obras que têm sua significação dependente e obra que não dependem de elementos disponíveis no seu contexto sociocultural de circulação. Também será retomada a tese do caráter humanizador da obra de arte.

Antes de continuar, podemos distinguir três níveis do contexto de uma obra de arte. Trata-se da tentativa de identificar “momentos” da realização de uma obra numa sociedade e, portanto, níveis que se entrelaçam uns aos outros. Isso posto, denominaremos:

1 – **contexto sócio-histórico amplo**, a reconstrução ampliada das relações entre os elementos contextuais, incluindo-se aí diferentes instâncias da vida social. Consideramos que esse terceiro nível é necessário porque o *contexto de circulação* e o *contexto de realização imediata da obra* não são suficientes para a compreensão das relações entre uma obra e a sociedade;

2 – **contexto de circulação**, a estrutura constituída pelas relações de produção, circulação e uso social de uma obra de arte. Corresponde, grosso modo, à noção de sistema literário de Candido;

3 – **contexto de realização imediata** da obra de arte, o aqui e agora sociais no qual ela existe para os espectadores que compõem um determinado público. A diferenciação entre o segundo do contexto e este é necessário porque pode haver um hiato espaço-temporal para a circulação da obra. Lá, o olhar se interessa pela existência da obra num dado meio social; aqui, por sua realização como obra para espectadores definidos.

Vejamos agora como essas idéias podem ser enriquecidas com as que vêm de outros autores.

3.3 – Produção de linguagem na vida e na arte

Volochinov, em *Discurso na vida, discurso na arte* e Bakhtin, em *O problema do conteúdo, do material e da forma*, tinham em mente o projeto de construção de uma estética geral cujo objetivo fosse o estudo de textos artísticos específicos. Fundamentalmente, os autores afirmam que as enunciações correntes – as da vida – são mediações do agir humano dirigido à construção do curso ordinário do

mundo social. Sendo os textos da vida meios pelos quais as interações humanas se constituem, eles se abriam para a criação histórica das novas formas de viver. Os textos artísticos, por sua vez, trariam para dentro de si os textos da vida e elementos do vivido para assim criarem mundos imaginados. Desse modo, a arte interiorizaria – transformando – o vivido e criaria um mundo imaginado sobreposto ao fluxo do mundo ordinário. Por instaurar esse mundo duplicado, os textos artísticos não seriam meios pelos quais o agir se constitui ordinariamente; seriam antes criações nas quais os leitores viveriam de modo diferente – posto que imaginariamente – transfigurações das experiências vividas. Vejamos essas teses com um pouco mais de detalhes.

Assim como em *Marxismo e filosofia da linguagem* (1929), em *Discurso na vida, discurso na arte*¹⁸, Volochinov reivindica uma abordagem sociológica da arte, seja para as relações entre a obra e o meio social, seja para a análise da obra tomada em si mesma. Para superar as perspectivas que tentam analisar o artístico como um fenômeno isolado ou como um fenômeno derivado da psique do autor ou do contemplador, o autor chega a uma definição do artístico muito próxima da de Antonio Candido. Segundo Volochinov, “o artístico é *uma forma especial de interrelação entre criador e contemplador fixada em uma obra de arte*” (Volochinov: 1926); seria, portanto, um fenômeno de comunicação humana que só pode ser compreendido na totalidade formada pela tríade autor-obra-público.

A produção dos textos artísticos, portanto, é social porque mobiliza os elementos disponíveis na sociedade para a criação de um meio de comunicação estética que tem um modo singular de se resolver. O que é particular na comunicação estética, para Volochinov, é que ela é totalmente absorvida na realização de uma obra de arte e *não implica uma objetivação no mundo exterior*. Como veremos a seguir, o autor trabalhava com uma tese presente em *Psicologia da Arte*, de 1925: na reação estética, as emoções despertadas pela arte se resolvem em figuras do pensamento e não em intervenções no mundo exterior.

¹⁸ Este texto foi originalmente publicado em russo, em 1926, sob o título “Slovo v zhizni i slovo v poesie”, na revista *Zvezda* nº 6, e assinado por V. N. Voloshinov. Uso a tradução para o português, feita por Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza, para uso didático, que tomou como base a tradução inglesa de I. R. Titunik (“Discourse in life and discourse in art – concerning sociological poetics”), publicada em V. N. Voloshinov, *Freudism*, New York. Academic Press, 1976. Esta tradução de uso didático foi confrontada com a tradução para o francês publicada em Tzvetan Todorov *Mikhaïl Bakhtine: le prince dialogique*.

Para explicar a natureza da comunicação estética, Volochinov parte do discurso na vida ordinária, pois, para ele, ali estão em estado potencial os elementos que serão desenvolvidos pelo discurso artístico. Na vida, as produções de linguagem, como já apontamos anteriormente, nascem de um quadro social não verbal e se voltam para ele como mediações do agir humano. A primeira conclusão, já apontada no capítulo anterior, é que um texto produzido numa situação qualquer não pode ser interpretado por si mesmo, mas apenas se forem levados em conta parâmetros do mundo que lhe é externo. Ao tomar como exemplo um diálogo cotidiano, Volochinov destaca três parâmetros do mundo exterior: o *horizonte espacial* partilhado pelos interlocutores; o *conhecimento e a compreensão* comum da situação por parte dos interlocutores; e a *avaliação* comum dessa situação.

Para o autor, todos os fenômenos da vida de um grupo social são revestidos de apreciações valorativas partilhadas pelos seus membros. Uma vez que o juízo de valor não é objeto de controvérsia, ele é expresso e mobilizado nos aspectos formais de um enunciado, especialmente pela sua entonação. Seja na oralidade, seja na escrita, a entonação é um elo de ligação entre o texto e seu contexto imediato de realização, entre o verbal e o não verbal, entre o dito e o não-dito. Em um enunciado oral, é seu modo de existência sonoro-material que mobiliza os juízos de valor partilhados por um grupo social e contribui para a realização do sentido concreto de um texto.

A entonação é dirigida ao interlocutor, mas este não é o seu único direcionamento. Uma vez que a entonação mobiliza e expressa o juízo avaliativo sobre um fenômeno do mundo, ela convoca o elemento exterior avaliado como um terceiro elemento, como um outro interlocutor. Para Volochinov, um texto que reprova um fenômeno o convoca a fazer parte do mundo criado no texto como se o fenômeno avaliado estivesse sendo responsabilizado pelas suas características que estão em jogo. Ao ser formalizado, portanto, o conteúdo temático é avaliado. A este objeto do enunciado que é transformado num terceiro participante vivo, o autor dá o nome de herói. Trata-se, assim, de uma outra instância dialógica, seja porque se fala dela, seja porque se fala em direção a ela. Se essa dupla orientação se manifesta em diversas dimensões do enunciado, ela se evidencia com mais clareza na entonação e nos gestos.

Nas palavras do autor: “assim, como agora podemos argumentar, *qualquer locução realmente dita em voz alta ou escrita para uma comunicação inteligível* (isto é, qualquer uma exceto palavras depositadas num dicionário) *é a expressão e o produto da interação social de três participantes: o falante (autor), o interlocutor (leitor) e o tópico (o que ou o quem) da fala (o herói)*” (Volochinov: 1926).

Logo, é essa estrutura tríplice que liga um texto à vida. O ato que faz que o texto se constitua como uma unidade comunicativa de nível superior é aquele que o liga ao mundo no qual e para o qual ele existe. Assim, um texto enunciado na vida ordinária é um meio de ação porque seleciona um aspecto do mundo, torna-o um elemento conhecido e avaliado pelos participantes da interação e lhes permite agir concretamente no mundo. O mundo que o texto cria existe na sua manifestação concreta e fugidia. Como consequência, um texto tomado em si mesmo, isolado por completo do contexto que lhe dá vida, é letra morta; sem o extra-verbal, o texto se reduz à sua materialidade desprovida do diálogo que o faz ter sentido.

Enfatizemos que as representações sociais interiorizadas e partilhadas pelos sujeitos são condições para que o texto produzido seja interpretado como uma unidade comunicativa superior acabada e suficiente. O exemplo com o qual Volochinov (1926) explica essa relação do enunciado com o extra-verbal merece ser transcrito integralmente:

“Duas pessoas estão sentadas numa sala. Estão ambas em silêncio. Então, uma delas diz “Bem.”. A outra não responde.

Para nós, de fora, esta “conversação” toda é completamente incompreensível. Tomado isoladamente, o enunciado “Bem.” é vazio e ininteligível. No entanto, este colóquio peculiar de duas pessoas, consistindo numa única palavra – ainda que, certamente, pronunciada com entoação expressiva – faz pleno sentido, é completo e pleno de significação.

Para descobrir o sentido e o significado deste colóquio, devemos analisá-lo. Mas o que é exatamente que vamos submeter à análise? Por mais valor que se dê à parte puramente verbal do enunciado, por mais sutilmente que se definam os fatores fonéticos, morfológicos e semânticos da palavra *bem*, não se avançará um simples passo para o entendimento do sentido total do colóquio.

Vamos supor que a entoação com a qual esta palavra foi pronunciada

nos é conhecida: indignação e reprovação moderadas por um certo toque de humor. Esta entoação de algum modo preenche o vazio semântico do advérbio *bem*, mas ainda não nos revela o significado do todo.

O que é que nos falta então? Falta-nos o “contexto extraverbal” que torna a palavra *bem* uma locução plena de significado para o ouvinte. (...) No momento em que o colóquio acontecia, ambos os interlocutores *olhavam para* a janela e *viam* que começava a nevar; *ambos sabiam* que já era maio e que já era hora de chegar a primavera; finalmente, *ambos* estavam *enjoados e cansados* do prolongado inverno – *ambos estavam esperando ansiosamente* pela primavera e *ambos estavam amargamente desapontados* pela neve recente. É deste “conjuntamente visto” (flocos de neve do outro lado da janela), “conjuntamente sabido” (a época do ano – maio) e “unanimemente avaliado” (cansaço do inverno, desejo da primavera) – é disso tudo que o enunciado *depende diretamente*, tudo isto é captado na sua real, viva implicação – tudo isto lhe dá sustentação. E, no entanto, tudo isto permanece sem articulação ou especificação verbal. Os flocos de neve permanecem do lado de fora da janela; a data, na folha do calendário; a avaliação, na psique do falante; e, não obstante, tudo isto está presumido na palavra *bem*.” (Volochinov: 1926. item III)

Assim, quanto mais o sentido produzido por um texto depende das circunstâncias imediatas de realização e sabidamente partilhadas pelos parceiros, tanto mais abreviada pode ser a manifestação externa do enunciado e mais importante é o papel desempenhado por esse universo presumido que é convocado na interação. De outro lado, se um texto mobiliza um universo representacional do qual não se tem certeza que é partilhado, mais ele deve explicitar.

Salta aos olhos o paralelo com a tese defendida por Vigotski no último capítulo de *Pensamento e linguagem*. Nessas páginas, Vigotski afirma que quanto mais se partilha do universo pensado pelo parceiro de comunicação, menos é necessário verbalizar exteriormente o que se quer dizer. Após se referir a Jakubinski, Vigotski faz a seguinte afirmação:

“Havendo um sujeito comum nos pensamentos dos interlocutores, a compreensão se realiza plenamente com o auxílio do máximo de discurso abreviado e uma extrema simplificação da sintaxe; em caso contrário, a compreensão não se obtém de maneira nenhuma nem mesmo com discurso

desenvolvido. (...) Polivánov afirma que, se tudo o que desejamos exprimir consistisse nos significados formais das palavras que empregamos, necessitaríamos empregar bem mais palavras do que se costuma fazer para exprimir cada pensamento isolado. Mas é precisamente este caso que se verifica na escrita. O discurso escrito é um discurso feito na ausência do interlocutor. Por isso mesmo é um discurso desenvolvido ao máximo, nele a decomposição (l'articulation¹⁹) sintática chega ao apogeu.” (p.452)

Adiante (p. 454), mais uma vez após uma referência a Jakubinski, Vigotski transcreve um “exemplo clássico” de Dostoievski, sem indicar de qual obra foi retirado. Trata-se de um grupo de operários bêbados que repetiam com diferentes entonações um mesmo substantivo curto e “proibido” de modo a sustentar uma conversação; com diferentes entoações do mesmo substantivo, eles concordavam e discordavam uns dos outros, compartilhando dos mesmos pensamentos. Após a transcrição do diálogo dos operários bêbados, o autor conclui: “é possível, como diz Dostoievski, exprimir todos os pensamentos, sensações e até reflexões profundas com uma palavra. Isto é possível quando a entonação transmite o contexto psicológico interior do falante, o único no qual é possível que a palavra conscientizada seja entendida” (p. 455).

Em *Marxismo e filosofia da linguagem* (1929), Volochinov retoma essa questão no capítulo “Tema e significação na língua”. Para o autor, a significação é idéia constante que se associa às palavras independentemente de uma enunciação, é “un appareil technique de réalisation du thème” (p. 143). Para ele, o tema é o sentido completo e único de uma enunciação realizada numa dada situação, entre parceiros (p. 142). Em diferentes situações, entre diferente parceiros, o mesmo enunciado “que horas são?” pode realizar os temas (ou sentidos) mais diversos. Por isso, para Volochinov “le thème est un *systeme de signes dynamique et complexe*, qui s'efforce de coller de façon adéquate aux *conditions d'un moment donné de l'évolution*. Le thème est une *réaction de la conscience en devenir à l'être en devenir*” (p. 143). Pouco adiante, o autor afirma que, além de um tema e de uma significação, toda palavra tem um acento de

¹⁹ O termo “decomposição sintática”, usado pelo tradutor Paulo Bezerra soa estranho, pois parece indicar exatamente o contrário do que Vigotski, aparentemente, quer dizer: na ausência do interlocutor, a organização sintática da escrita é mais bem organizada. A tradução de Françoise Seve para o francês me parece mais adequada ; nela, lê-se : “c'est pourquoi il [le langage écrit] est développé à un point extrême, l'articulation syntaxique y est à son maximum » (p. 468)

valor, ou acento apreciativo. “C’est-à-dire que, lorsqu’un contenu objectif est exprimé (dit ou écrit) par la parole vivante, il est toujours accompagné d’un accent appréciatif déterminé. Sans accent appréciatif, il n’y a pas de mot” (p. 147). Ainda segundo Volochinov, a entonação expressiva realiza a apreciação valorativa (p. 147).

Como exemplo, o autor nos oferece exatamente o mesmo trecho de Dostoievski que seria retomado por Vigotski cinco anos depois, com a única diferença de que Volochinov indica a obra de onde foi tirado: *Diário de um Escritor*.

Teria Vigotski lido Volochinov? Sabe-se que Volochinov, em *Freudismo*, cita um artigo de Vigotski (1925a). Desvendar a tarefa não é fácil, pois, como já lembramos, o capítulo final de *Pensamento e linguagem* foi ditado pelo autor no agravamento da tuberculose que o levaria à morte. Van der Veer e Valsiner (1991. pp. 399 e segs) debatem essa questão e concluem que ambos os autores estão mobilizando idéias de um artigo de Jakubinski publicado em 1923, autor que é citado algumas vezes por Vigotski. O indício que sustenta a afirmação dos biógrafos de Vigotski é que ele teria retomado outras idéias desse artigo de 1923. Eles afirmam também que tanto o fragmento de Dostoievski como outros exemplos do capítulo final de *Pensamento e linguagem* constam do artigo de Jakubinski de 1923. Pode-se perguntar como Volochinov se ligaria a essa história.

Segundo Irina Ivanova (2003), Jakubinski fez parte do grupo dos formalistas russos e foi um dos fundadores, em 1916, da OPOJAZ (Sociedade para o estudo da língua poética). O seu artigo de 1923 chama-se “sobre a palavra dialogal” e, em sua centena de páginas, o autor “tout d’abord, définit le dialogue comme une forme directe d’interaction verbal, et analyse le rôle de la perception visuelle et auditive de l’interlocuteur dans cette interaction” (Ivanova : 2003. p. 159). Além disso, ele se ocupa da distinção da língua em uso na arte e no cotidiano, distinção que é feita a partir finalidade de cada uma.

Assim, Jakubinski passa a estudar a importância dos gestos, da mímica e dos movimentos do corpo na interação verbal. Além disso, o autor destaca a importância da entonação, o que é exemplificado com o mesmo fragmento de *Diário de um escritor*. Viria também desse autor a noção de “production intérieure des répliques’, (...) autrement dit, la production d’une réponse dans la parole intérieure, qui suit, par exemple, l’audition d’un exposé” (Ivanova : 2003. p. 161).

Para além da proximidade que é possível deduzir entre os artigos de Jakubinski e os textos de Volochinov, as biografias desses dois autores se cruzam. Ainda segundo Ivanova (2003), Volochinov estudou de 1922 a 24 na Universidade de Petrogrado, da qual Jakubinski era docente. Em 1926, quando Volochinov começa seu doutorado, torna-se colaborador de Jakubinski e este, em 1930, o convida para trabalhar como lingüista na revista de Máximo Gorki.

Trazer à tona o nome de Jakubinski e seu artigo de uma centena de páginas²⁰ pode esclarecer ainda outros aspectos das idéias de Volochinov e de Vigotski. Mas não é essa a tarefa que nos propusemos realizar neste trabalho.

Antes de continuar a retomar teses de Volochinov em 1926, reformulemos algumas das idéias apresentadas em termos que serão importantes para o desdobramento desta pesquisa. Assim, para que um texto seja compreendido, é preciso que ele entre em diálogo com representações já partilhadas pelos parceiros da interação verbal. É de posse dessas representações que tanto a inserção do texto no curso das interações coletivas como seu conteúdo temático e sua forma podem ser compreendidos.

Apresentamos os elementos potenciais para a caracterização do texto artístico. O que distingue, portanto, o discurso na vida do discurso na arte? Segundo Volochinov, o traço distintivo é que o discurso na arte não pode ser tão radicalmente dependente de seu contexto imediato, não pode ser tão absolutamente ligado ao universo presumido que é partilhado pelos interlocutores.

“Uma obra poética não pode confiar em objetos e eventos do meio imediato como coisas ‘entendidas’ nem fazer mesmo a mais ligeira alusão a eles na parte verbal do enunciado. A esse respeito, muito mais é exigido do discurso na literatura: muito do que poderia permanecer fora do enunciado na vida precisa encontrar representação verbal. Nada deve ser deixado não dito numa obra poética do ponto de vista pragmático-referencial” (Volochinov: 1926).

A linguagem das artes, portanto, está totalmente mergulhada no mundo

²⁰ Encontrei três grafias diferentes para o autor: Jakubinski (Van der Veer e Valsiner), Yakubinski (tradução de Paulo Beezerra para Vigotski: 1934), Jakubinskij (Ivanova: 2003) e Iakoubinski (tradução de Françoise Sève para Vigotski: 1934). A seguir, transcrevo os dois textos deste autor que constam da bibliografia de Ivanova (2003):

“JAKUBINSKIJ. L. P. 1923. “O dialogiceskoj reci”. Russkaja rec, 1. (sur la parole intérieur).

JAKUBINSKIJ. L. P. 1986. Jasyk i ego funkcionirovanie. Moscou. (la langue et son fonctionnement) ”

social mas deve apresentar-se descolada das representações presumidas no seu contexto imediato. Deixemos em aberto ainda uma vez a questão dos mecanismos que permitem o descolamento da obra de arte em relação aos discursos da vida, pois voltaremos a esse ponto logo a seguir.

Para o autor, ao se nutrir dos discursos da vida e de todos os juízos de valor aí expressos como fontes para a criação do seu mundo, a obra de arte interioriza avaliações sociais. “Uma obra poética é um poderoso condensador de avaliações sociais não articuladas – cada palavra está saturada delas. São essas avaliações sociais que organizam a forma como sua expressão direta” (Volochinov: 1926). Assim como nos textos expressos na vida, as avaliações artísticas se voltam para duas direções: uma, ao interlocutor e outra, ao objeto do enunciado (o tópico ou o herói). Serão os aspectos formais do texto os elementos responsáveis por transfigurar as avaliações do discurso da vida em avaliações do discurso artístico.

Para Volochinov, o que é avaliado pela organização formal da obra é o seu conteúdo. Além disso, a relação entre forma e conteúdo é geradora da significação de uma obra de arte. Esses termos não se diluem um no outro, mas permanecem como instâncias que se relacionam para compor uma totalidade. Sem conteúdo, a obra de arte se reduz à técnica de tratamento dos materiais a partir do qual a obra vai se realizar. Sem forma, o material não é transformado em nada; sem forma, os conteúdos são virtualidades, são potencialidades irrealizadas.

Para o autor, é a relação entre forma e conteúdo que engendra o mundo artístico. “Na poesia, como na vida, o discurso verbal é o “cenário” de um evento. A percepção artística competente representa-o de novo, sensivelmente inferindo, das palavras e das formas de sua organização, as inter-relações vivas, específicas, do autor com o mundo que ele descreve, e entrando nessas inter-relações como um terceiro participante (o papel do ouvinte)” (Volochinov: 1926). A partir dessas considerações, quando começa a falar da organização de forma e conteúdo que define a obra tomada em si mesma, Volochinov deixa de fazer referência à tríade autor-obra-público para se ocupar da tríade autor-herói-ouvinte.

Um primeiro ponto de abordagem dessa segunda tríade é a relação do ouvinte com a obra e, por intermédio dela, com o autor. A análise da obra, então, permitiria desvendar todo um conjunto de relações dialógicas organizadas por meio das representações sociais que são oferecidas e, de alguma maneira, se

oferecem para os ouvintes. Essas representações se oferecem porque a obra de arte tem uma efetividade sobre o ouvinte que nasce de si mesma enquanto material semiotizado. Uma vez viva, a arte – por suas qualidades de forma e conteúdo – engendra um mundo único que se oferece ao mesmo tempo em que atrai o seu interlocutor. O autor enquanto instância real e concreta permanece fora, é externo ao contato do público com sua obra. O público não tem com ele senão uma relação mediada e, por vezes, o autor pode ser subsumido na corrente contínua das trocas culturais como um anônimo. O encontro artístico, de fato, é aquele que acontece entre a obra e o público, é aquele que define o que chamamos de *contexto de realização imediata da obra*.

De modo similar, para as obras produzidas numa relativa independência do público direto, este não é tomado concretamente, como esta ou aquela pessoa. “O ouvinte, também, é entendido aqui como o ouvinte que o próprio autor leva em conta, aquele a quem a obra é orientada e que, por conseqüência, intrinsecamente determina a estrutura da obra” (Volochinov: 1926). O terceiro elemento que compõe a obra, o herói, já foi apresentado aqui como o elemento do mundo que é apropriado e transfigurado em conteúdo da obra.

Assim, a forma da obra será marcada pela relação que o autor estabelece com os componentes do conteúdo temático e com o ouvinte que tem em mente. Do ponto de vista do público, a forma é apreendida: a) como as relações que ele estabelece com o autor, tal como ele é percebido por meio da obra; e, b) como as relações que o público estabelece com o herói, tal como ele é representado na obra. O conteúdo, por sua vez, é apreendido como sendo os tópicos do mundo exterior que são mobilizados pelo autor e que são reorganizados e avaliados pelas relações formais. Para Volochinov, portanto, o autor, o herói e o ouvinte, tal como reconfigurados na obra, são posições pelas quais ela pode ser apreendida.

Ao especificar sua definição de ouvinte como elemento imanente da obra, Volochinov reafirma que se trata do ouvinte tal como considerado pelo autor, e não o público concreto da obra. Ele afirma ainda que, se o público concreto for considerado, a pureza criativa se esvai e a arte se degrada a um nível mais baixo. Como se vê, neste ponto as concepções de Antonio Candido e de Volochinov se distanciam. No que diz respeito a esta pesquisa, acreditamos que o ouvinte representado pelo autor não pode nascer de outro lugar senão da comunidade que

ele imagina como público potencial. Do mesmo modo, sem o ouvinte concreto a obra não se realiza. A questão que parece preocupar Volochinov é a do artista que passa a produzir segundo fórmulas já estabelecidas com o único fim de atender às pressões externas do público. É diferente, portanto, do artista que está de tal maneira em consonância com o seu público potencial que acaba por realizar as necessidades estéticas do público sem que este lhe imponha um ou outro padrão. Assumamos como hipótese que o artista que reproduz clichês fáceis ou fórmulas consagradas acabe por produzir obras que são ancoradas em seu contexto imediato e que têm sua validade dependente das expectativas que buscam atender e das representações presumidas nas quais se ancoram. Ainda nesse caso, a distinção entre artes de criatividade pura e artes endereçadas não me parece ser suficiente para fundar parâmetros para juízos apreciativos a respeito da boa e da má obra de arte.

O aspecto que me parece importante na distinção de Volochinov é que autor e ouvinte podem ser abordados por dois pontos de vista distintos, pelo lugar social tal como apreendido pela análise do contexto imediato e pelo lugar que é construído no interior da obra. Para já adiantar categorias que aparecerão mais tarde, podemos distinguir então: a) o *autor* como um papel social assumido pelo responsável empírico pela produção da obra e b) o *textualizador* como a instância representada no texto e à qual se transfere a responsabilidade pelo texto. Do mesmo modo, não nos parece suficiente definir o *público* como o papel social responsável pelos usos sociais da obra, ainda que seja um público imaginado pelo autor. Para nós, no mundo criado pela obra, temos de levar em conta ainda os *interlocutores* que são, portanto, as instâncias para as quais o textualizador se volta.

Antes de prosseguirmos evocando teses vigotskianas sobre a reação estética, tentemos um esforço de síntese. A tese de fundo de Antonio Candido e de Volochinov – e de Bakhtin – é que a obra de arte é um meio de comunicação com características específicas. A partir do que afirmamos, podemos deduzir que essa especificidade reside sobretudo na seguinte característica da obra de arte: ela não é mediação para um agir sobre o mundo imediato, mas, ao contrário, suspende as ações sobre o meio e cria um “outro” mundo, o mundo do imaginado, do fabulado.

3.4 – A suspensão das ações ordinárias e o mundo da arte

A leitura que fazemos de Volochinov e os paralelos que, estabelecidos com Bakhtin e Antonio Candido, constroem um quadro de idéias muito próximo das teses centrais de Vigotski em *Psicologia da arte*, cujo objetivo é a análise da reação estética. Numa formulação compatível com as de *Discurso na vida*, *discurso na arte*, ele afirma que as emoções suscitadas pela obra de arte não desencadeiam uma ação no mundo, mas se resolvem nas figuras do psiquismo. Vejamos então como o autor resolve duas questões: o que é a reação estética e por que ela não gera uma ação sobre o meio imediato.

Segundo Vigotski, o núcleo da reação estética é a expressão de emoções, enquanto a apropriação de uma obra de arte é uma forma de pensamento emocional. Assim, se não há um abandono do pensamento lógico-predicativo, o que é central são as emoções que a arte mobiliza. Além das emoções conscientes, a arte também mobiliza, põe em conflito e intensifica emoções que se acham em estado latente e inconsciente nos indivíduos, emoções que não encontram vazão no cotidiano e que, por essa razão, são precariamente (ou nada) expressas em termos das representações verbais que formam o psiquismo superior.

Como já mostramos, a arte dialoga com o caráter inconcluso e contraditório de nossa subjetividade. Os recursos conscientes são experiências que podem servir de mediações para novas experiências, pois podem ser mobilizados pelo sujeito para ele agir sobre si e, assim, transformar o mundo de acordo com suas necessidades e seus projetos (Cf. Vigotski. 1925a). A consciência, portanto, não é concebida como algo estático, mas como um processo que se liga ao agir humano. Dessa forma, Vigotski interpreta as emoções inconscientes como experiências que não se ligam a outras e que, por isso, permanecem represadas como resíduos não utilizados de energia potencial.

É esse o núcleo da noção de desenvolvimento do autor, pois está implícito que as possibilidades de vida de um indivíduo são muito maiores que as realizadas num dado momento. Mas o que mais nos importa é que

“essa parte não realizada da vida (...) deve ser eliminada de alguma maneira. O organismo foi colocado em certo estado de equilíbrio com o meio,

é necessário regular a balança como é necessário abrir a válvula na caldeira em que a pressão do vapor supera a resistência do seu corpo. Eis que a arte é, parece ser, o veículo adequado para atingir esse equilíbrio explosivo com o meio nos pontos críticos do nosso comportamento. Há muito tempo se externava a idéia segundo a qual a arte parece completar a vida e ampliar as suas possibilidades” (1925b p 313).

Assim, para o autor, na medida em que são expressas e transformadas pela emoção artística, as emoções inconscientes podem ganhar uma forma social e integrar as funções psicológicas superiores do sujeito.

Compreende-se então por que a arte permite que as emoções inconscientes ganhem um meio de expressão por meio de formas sociais. Em outros termos, Vigotski afirma que é por intermédio da interiorização das formas sociais que os resíduos de energia potencial inconscientes podem ser transformados em emoções que o indivíduo pode tomar para si e que, exatamente por essa razão, podem ser transformadas em emoções integradas às capacidades do indivíduo agir sobre si e sobre o mundo. É neste sentido que ele afirma que

“a arte é uma técnica social do sentimento, um instrumento da sociedade através do qual incorpora ao ciclo da vida social os aspectos mais íntimos e pessoais do nosso ser. Seria mais correto dizer que o sentimento não se torna social mas, ao contrário, torna-se pessoal, quando cada um de nós vivencia uma obra de arte, converte-se em pessoal sem com isso deixar de continuar social” (1925b, p 315).

Se é assim, podemos dizer que os sentimentos que são experimentados e socializados pela arte são projetados em direção a novas ações. “A arte é antes uma organização do nosso comportamento visando ao futuro, uma orientação para o futuro, uma exigência que talvez nunca venha a concretizar-se, mas que nos leva a aspirar acima da nossa vida o que está por trás dela”. Mas essa projeção se faz no mundo da arte, visto que, no instante em que se experimenta a emoção estética, a ação ordinária é suspensa. Essa idéia fica clara na passagem em que, rejeitando as teses que vêem nos efeitos da arte um efeito imediato sobre a ação, como se a música militar despertasse impulsos bélicos, ele afirma que “por si mesma e de forma imediata [a música] está isolada do nosso comportamento cotidiano, não nos leva diretamente a nada mas cria tão-somente uma necessidade vaga de agir, abre caminho e dá livre acesso a forças que mais

profundamente subjazem em nós, age como um terremoto, desnudando novas camadas” (1925b, p. 320).

Assim, esse mundo imaginado sobre o mundo ordinário permitiria que os espectadores experimentassem muitas vidas possíveis, incluindo aí, com especial atenção, as vidas possíveis que não estão realizadas. Toda essa projeção, entretanto, ocorreria no mundo imaginado criado pela arte porque, no instante em que se experimenta a emoção estética, a ação ordinária estaria em estado de suspensão. Portanto, para que seja produzido esse mergulho no possível que há no real do agir de todos nós (cf. Clot, 2002), é necessário que haja uma interrupção do curso das ações ordinárias. Só com esse mundo no mundo é que a energia vital que é residual no curso ordinário da vida pode se manifestar e ser apropriada pelo próprio sujeito. Só com essa duplicação de mundos é que a arte pode escapar dos critérios pelos quais são julgados os textos da vida ordinária, como os de verdade ou falsidade; adequação ou inadequação a normas e valores; sinceridade ou falsidade; possibilidade ou impossibilidade²¹. Enfim, é por suspender o compromisso com o curso ordinário do agir que a arte pode escapar a restrições da vida ordinária para instaurar um mundo tão-somente verossímil.

Mas por que as emoções suscitadas e socializadas pela arte se resolvem na apropriação da arte e não geram uma ação imediata? Por que, como nos sonhos, nos devaneios e nas figurações da fantasia, as emoções mobilizadas pela arte não resultam em ações sobre o mundo exterior? Por que, nas obras de arte, “a descarga de energia nervosa, que constitui a essência de todo sentimento” (1925b: 167) se realiza de modo oposto ao habitual, retendo sua manifestação externa e conservando no sujeito uma força excepcional?

A explicação está na produção da catarse, que segundo Vigotski é o núcleo da reação estética. Para ele, a retenção da manifestação das emoções em ações exteriorizadas acontece porque a arte faz conviver estímulos contraditórios, o que paralisa a reação que geraria uma ação sobre o mundo. Numa referência a Hamlet, para ele, “é como se a tragédia nos levasse a praticar movimentos simultâneos para a direita e a esquerda, levantar a abaixar ao mesmo tempo um

²¹ Cf o modo como Bronckart (1997: cap. 1) retoma os mundos representados de Habermas. Acrescentei aqui o par possibilidade/impossibilidade por acreditar que são imprescindíveis para a avaliação de ações projetadas para o futuro.

peso, é como se excitasse ao mesmo tempo um músculo e seus antagonistas.” (Vigotski: 1925b. p. 320) Portanto, como a arte gera a coexistência de planos emocionais que se contradizem, ela faz que um plano intensifique e negue o outro.

Assim, a arte paralisaria as reações periféricas – manifestamente a dos membros – e, por meio desse conflito, criaria um acúmulo de energia que seria represada progressivamente à espera de alguma forma de expressão: a produção de figuras da imaginação. “Toda obra de arte encerra forçosamente uma contradição emocional, suscita séries de sentimentos opostos entre si e provoca seu curto-circuito e destruição. A isso podemos chamar o verdadeiro efeito da obra de arte, e com isso nos aproximamos em cheio do conceito de catarse” (Vigotski 1925b: 269). Portanto, a arte destrói as tensões emocionais que mobilizou e represou por meio da liberação da energia psíquica que define a solução catártica. Quando isso se realiza, as emoções vividas até então são transformadas em outra coisa. Mas, sobretudo, desenvolve-se a possibilidade de essas emoções serem mediadas pelo pensamento verbal; logo, emoções que o sujeito pode tomar para si mesmo, pode colocar sob seu controle e como meio para novas ações. Enfim, “as emoções da arte são emoções inteligentes. Em vez de se manifestarem de punhos cerrados e tremendo, resolvem-se em imagens da fantasia” (Vigotski: 1925b, p. 167).

Psicologia da Arte é a obra que marca a virada de Vigotski do campo da crítica literária, atividade que desenvolvera em Gomel, após a conclusão de seus estudos em Moscou, para o da psicologia. Trata-se, então, do primeiro Vigotski, do pesquisador ainda em busca das bases materiais dos fenômenos psíquicos (Cf. Van der Veer e Valsiner 1991: parte 1). Talvez essa busca, associada à hegemonia da reactologia na psicologia soviética, tenha induzido o autor a uma “materialização” apressada de sua explicação. De fato, assumo inteiramente as teses vigotskianas de que a obra mobiliza estímulos emocionais contraditórios e que as emoções, como energia vital que nos liga ao objeto de nosso agir, são vividas com o corpo todo. Assumo também a idéia de que a vivência desses estímulos contraditórios seja essencial para a produção da reação estética. Reconheço ainda que fortes estímulos contraditórios exijam uma reação que os supere e os sintetize. No entanto, é possível admitir que essa síntese de estímulos contraditórios também aconteça no curso das ações ordinárias, o que tornaria

insuficiente a explicação de Vigotski em *Psicologia da arte*. Além disso, nessa hipótese de Vigotski há, curiosamente, o recurso a uma explicação biologizante que deixa pouco – ou nenhum – espaço para a consciência.

Com o objetivo de expor a hipótese de trabalho que será desenvolvida neste estudo, guardemos uma idéia recorrente: o mundo da arte, no qual os planos emocionais contraditórios vão atuar, é já um mundo sobreposto ao mundo. Ao se engajar nesse mundo criado, o espectador já suspendeu suas ações ordinárias, já as fez recuar para se projetar num quadro de referências que ele sabe que não é o do mundo ordinário em sentido estrito.

Se retomarmos o conceito de mundos discursivos, podemos formular a hipótese de que a obra de arte se realizaria a partir de uma dupla construção de mundos discursivos, pois, como vimos, o conceito de mundos discursivos é coerente com o que se afirmou sobre a necessidade do ancoramento dos textos no mundo ordinário para que eles executem o papel de mediadores do agir social. Envolvidos nesse mundo no qual o encontro coletivo e a partilha de representações individuais são possíveis, os participantes da interação podem se colocar em relação e coordenar o seu agir futuro.

No entanto, para a compreensão dessa duplicação de “mundos” que instaura o universo particular do fenômeno artístico, o modo como a noção de mundo discursivo foi formulada não nos parece suficiente. Isso porque nos parece haver dois pressupostos: primeiro, o de que os mundos discursivos estariam sempre marcados lingüisticamente; segundo, o de que um mundo discursivo estaria sempre abrindo espaço para a realização do seu tipo discursivo correspondente. Assim, parece-nos que foi concebido que os textos artísticos seriam criados pelo narrar autônomo, realizando em sua base o tipo discursivo da narração, a partir do qual outros seriam ligados. O que seria peculiar ao artístico, então, seria a ruptura dos critérios de validade do mundo ordinário para a criação do mundo ficcional (Bronckart 1997:154).

Mas como explicar, por exemplo, os gêneros artísticos como as histórias em quadrinhos, com vasto predomínio do tipo discurso interativo e quase inexistência do tipo narração? Parece haver “algo” que distancia esses textos artísticos dos textos ordinários organizados pelo tipo discurso interativo e que não é a subversão das normas da vida ordinária para a criação do mundo ficcional. Ainda mais: por

que uma narração “realista” seria artística e um relato de vida, não? Seria suficiente saber de antemão que uma é ficcional e a outra não?

Outro aspecto, salientado por Bronckart²², da noção de mundos discursivos é que eles pressupõem lugares simétricos para os agentes com que estão se relacionando, enquanto os textos artísticos instaurariam uma situação assimétrica. A obra de arte cria um universo próprio e convida o espectador a entrar nele; quando ele entra no mundo proposto pela obra de arte, esta provocará reações no espectador. É preciso supor, desse modo, a criação de um mundo discursivo que suspenda as ações dos espectadores sobre o contexto ordinário, projetando-os a viver na ordem de relação do mundo imaginário que é instaurado pela trama artística.

Assim, podemos postular a hipótese de que o que é particular à comunicação estética é um funcionamento particular dos mundos e dos tipos discursivos artísticos. Na comunicação estética haveria a criação de mundos discursivos de modo a sustentar um duplo enquadramento do texto no mundo ordinário. Primeiro, haveria um enquadramento do texto no seu contexto imediato de realização. Esse primeiro enquadramento, no entanto, não seria marcado lingüisticamente, deixando em aberto a possibilidade de uma segunda criação de mundo discursivo. Assim, haveria um segundo enquadramento, no qual a textualização propriamente dita se efetuará e que, logo, se realizaria em tipos de discurso. Esse segundo enquadramento é o mundo imaginado que se desenrola no mundo ordinário e que é construído pela interiorização artístico-discursiva do contexto sociocultural. É nele que a trama da obra se realiza e é nele que é criado um outro mundo que funciona com regras próprias e cuja finalidade será produzir a reação estética e não uma ação sobre o meio imediato. Por essa hipótese, o segundo mundo, marcado lingüisticamente, comporta tipos discursivos que podem ser reconhecidos nas situações de ação de linguagem que são nele representadas.

Portanto, ao entrar no universo criado por uma obra de arte, o espectador se encontraria pertencendo a dois mundos comunicacionais, simultaneamente: o ordinário e o imaginado. Assim, poderá olhar para um e outro com olhos fixados

²² Intervenção oral de Bronckart comentando uma formulação inicial desta idéia no I Congresso de Interação e Linguagem, realizado em setembro de 2005 na Usinos, em São Leopoldo/RS.

ora em um, ora em outro. Poderíamos supor então que estaria exatamente nesse pertencimento simultâneo a duas realidades o fundamento interacionista, social e discursivo da suspensão das ações ordinárias que abre a possibilidade para um mergulho no mundo imaginário e para a aspiração à realização, para além do que se vive, de um vivido que está “por detrás” da vida que se realiza.

Do ponto de vista do funcionamento subjetivo do espectador, a esse bloqueio do agir sobre o contexto imediato corresponderia o desenrolar de um outro universo acional que permitiria a emergência dos resíduos vitais não realizados no curso ordinário da vida. Em suma, esse funcionamento particular dos mundos discursivos nos textos artísticos liberaria o espectador das coerções do mundo ordinário e da exigência de agir sobre o meio imediato, permitindo-lhe viver o ainda não vivido que é retido inconscientemente como energia vital em estado de potência.

Se a hipótese que procuro desenvolver for válida, a suspensão das ações sobre o mundo ordinário acontece mediada pela vontade consciente, pois o espectador se deixa viver num mundo que não é o mundo ordinário e age para compreender a sua trama. Seja assistindo à dramatização de um texto teatral, seja dançando ou escutando uma música vocal, seja lendo um texto literário qualquer, o espectador faz do vivido artístico um segundo vivido sobreposto ao ordinário. Enfim, se a arte mobiliza emoções inconscientes para produzir a reação estética, é porque há um movimento voluntário do espectador de entrada no mundo propriamente artístico, no qual ele pode permitir a emergência, no seu corpo, de tais emoções. É desse modo que o que era inconsciente pode ser transformado em emoções inteligentes que ganham a possibilidade de ser repostas no fluxo da vida. É assim que experiências bloqueadas podem retomar seu curso: podem ser experiências que se transformam em mediações para novas experiências (cf. Vigotski: 1925a e Clot: 2003).

3.5 – Os mundos e os tipos discursivos nos textos artísticos

Assumindo então a hipótese de que a comunicação estética se assentaria num duplo ancoramento do texto no seu contexto de realização, é possível supor a existência de modos fundamentais de funcionamento dos mundos e tipos discursivos artísticos.

Antes de tudo, é preciso lembrar que o conceito, tal como apresentado no trabalho de Bronckart, é pensado do ponto de vista da *produção* textual, da ação que instaura um texto. No caso dos textos artísticos, tomarei como momento de referência para a formulação das hipóteses aquele no qual a comunicação artística se realiza, ou seja, o momento *de realização do texto como obra de arte*.

Assim, teríamos o primeiro e o segundo enquadramento tal como se segue.

3.5.1 – Primeiro enquadramento

O primeiro enquadramento do texto artístico é o que o liga ao contexto sociocultural imediato no qual ele se realiza. Nesse primeiro momento, a arte precisa mobilizar dois conjuntos de parâmetros, como acontece com os textos da vida. De modo semelhante ao que já foi exposto, é possível pensar em dois eixos que relacionam a obra com o seu contexto imediato. Um é o eixo que liga *as instâncias de agentividade da obra de arte e sua inscrição espaço-temporal* com o contexto de realização da obra (os participantes e a situação de interação tais como são representados socialmente). O outro eixo é o que liga o *conteúdo temático* às representações constitutivas do contexto da realização da obra. Esses dois eixos permitem pensar nas seguintes ligações de uma obra com o seu contexto imediato de realização:

a) O primeiro eixo deste primeiro enquadramento se refere às representações que constituem o conteúdo temático. Haveria mundos artísticos cujo conteúdo só poderia ser interpretado caso se lançasse mão de informações disponíveis no exterior imediato – essa relação será chamada de **relação de dependência** do conteúdo temático da obra em relação ao seu contexto imediato de realização. De modo equivalente, haveria obras que ofereceriam no seu interior informações suficientes para a interpretação do seu conteúdo temático e, portanto, guardariam uma **relação de independência** de seu conteúdo em relação a seu contexto imediato de realização.

Como é possível notar, há aqui uma reformulação dos eixos do narrar (independência) e do expor (dependência) postulados por Bronckart. Exemplos referentes a essas duas relações também não são difíceis de ser encontrados. Em geral, as charges e as caricaturas de jornal – mesmo que circulem fora do jornal

que as veicula – fazem sentido nos dias seguintes ao de sua publicação, quando o evento que motiva a sátira está fresco na memória dos espectadores. Logo, a arte não precisa interiorizar todos esses elementos para fazer sentido – supõe-se que eles estejam lá disponíveis no contexto em que ela se realiza e que são amplamente partilhados. Por necessitar de informações do exterior, condição para que o espectador participe do mundo que ela cria, dizemos que ela é *dependente* do contexto de realização. Vale dizer ainda que essas formas artísticas tendem a tematizar *eventos e personagens singulares* e que devem ser conhecidas pelos espectadores. Se forem transpostas a um contexto no qual os elementos que elas supõem não sejam dominados ou se forem transpostas para uma outra época, elas soarão como produções extemporâneas e seus espectadores mal poderão partilhar dos elementos de sua trama.

Já a relação de independência entre o conteúdo da obra e o contexto imediato de sua realização dispensa maiores esforços de exemplificação. Como sabemos, não precisamos lançar mão de elementos no contexto imediato de realização para compreendermos a trama de “Hamlet”. O texto já nos dá elementos suficientes para que possamos participar das tensões de sua trama e das oscilações que marcam o percurso do herói. O mesmo acontece com o conteúdo de um texto clássico como “Antígona” e tantos outros. O mesmo costuma acontecer com as histórias em quadrinhos. Aliás, é essa independência em relação ao contexto de realização que permite que histórias em quadrinhos que circulam nos jornais diários sejam traduzidas para diferentes línguas e circulem em diferentes países. Nesses casos, portanto, as personagens e os eventos tendem a ser menos singulares e a corresponder mais a generalizações.

b) O segundo eixo do primeiro enquadramento é o que diz respeito aos parâmetros de agentividade marcados na obra de arte e aos participantes do contexto imediato de realização da obra. Podemos supor que haveria obras de arte que podem ser apropriadas sem que seja preciso que o espectador partilhe de representações sobre os agentes e as situações que definem o seu contexto imediato de realização; diremos que essas obras guardam uma **relação de não implicação** dos parâmetros das interações entre os participantes de seu contexto imediato. Para concluir a formulação das hipóteses, imaginemos teoricamente a existência de obras que se realizam criando uma **relação de implicação** dos

parâmetros de agentividade de seu contexto imediato de realização, passando a incorporá-los em seu conteúdo temático. Ou seja, seriam obras que, para ser interpretadas, exigiriam conhecimentos não disponíveis no seu interior relativos àqueles que assumem sua produção, aos interlocutores indicados e/ou ao espaço e ao tempo de sua realização. Como se pode ver, houve aqui a retomada dos eixos da autonomia (não implicação) e da implicação, tal como formulados por Bronckart.

Supor a relação de não implicação não exige também muitos esforços de exemplificação. Um poema de amor de autor desconhecido e que se dirija a uma musa desconhecida, sem nomear nenhum elemento contextual, basta para nos fazer sentido e ser pleno de beleza. Não nos importa saber da singularidade desse amor, pouco importa onde, quando e com quem estamos, pois é suficiente saber que se trata de uma forma amor – generalizada e incorporada à cultura. Que sirva de exemplo o clássico camoniano “amor é um fogo que arde sem se ver,/ é ferida que dói, e não se sente;/ é um contentamento descontente,/ é dor que desatina sem doer/ (...)”.

Supor a relação de implicação, no entanto, parece ser de mais difícil aceitação. Haveria obras de arte que implicariam os parâmetros acionais de seu contexto de realização de modo a exigir que tenhamos informações exteriores não disponíveis no seu interior? Se sim, teríamos aqui um grupo de obras que, ao se realizarem, pressuporiam a marcação da interação face-a-face, do onde e quando ela se realiza. Parecem corresponder a essa situação alguns casos de desafio cantado, como o repente nordestino ou o cururu paulista. Por vezes, os cantadores incluem no texto aspectos ou do oponente ou do público sem verbalizar tudo o que é visto compreendido e avaliado pelos participantes da interação, mas que, na condição de implícito partilhado coletivamente, permanece decisivo para a produção do sentido. Aliás, reside justamente na “ameaça” de ser citado, na construção de implícitos e nas reações contidas – e não verbalizadas –, dos citados e dos cantadores uma fonte corriqueira da produção do humor nesses gêneros. Nesses casos, a habilidade do cantador está justamente em incorporar o inusitado e o contextual ao mundo artístico respeitando-se as regras composicionais e os conteúdos possíveis.

Essas relações de *independência* e de *não implicação* referem-se ao

contexto imediato de realização da obra e, em hipótese alguma, ao mundo social em sentido absoluto. O critério para defini-las é tão-somente a marcação ou não dos elementos do contexto imediato, o que permite o descolamento ou não da obra em relação a esse contexto imediato. A interpretação de uma obra de arte vai continuar sempre a requerer representações presumidas que são partilhadas por aqueles que formam o público no qual ela circula, sejam elas representações sobre os tópicos do conteúdo, sejam acerca da arquitetura da forma textual, sejam elas representações sobre os parâmetros das interações sociais que a faz viver. Seria uma contradição em termos pensar em mundos comunicativos como realidades autônomas e válidas em si, por si e para si mesmas, fora das relações sociais.

Assim, se tomarmos esses dois eixos para formar pares de relações, chegamos a quatro formas de enquadrar o mundo da comunicação estética nos contextos imediatos de sua realização.

a) conteúdo temático dependente do contexto imediato – parâmetros da interação implicados.

Exemplificam esse grupo alguns textos de desafios cantados, como o repente ou o cururu paulista, nos quais os artistas que duelam são marcados nos textos e nos quais, ainda, são mobilizados elementos do contexto imediato para compor o conteúdo temático. Vejamos, por exemplo, o fragmento abaixo, retirado de “Turista Aprendiz”, de Mário de Andrade.

“Natal, no 10 de janeiro, às 23h. Para tirar o ‘Boi Tungão’, Chico Antônio geralmente se ajoelha. Parece que ele adivinhou o valor artístico e social sublimes desta melodia que ele mesmo inventou e já está espalhada por toda esta zona de engenhos. Então se ajoelha para cantá-la.

Está na minha frente e se dirige a mim:

Ai seu dotô
Quando chegá em sua terra
Vá dizê que Chico Antônio
É danado pra embolá

Oh-li-li-ô
Boi Tungão

Boi do Maiorá!...

(Maiorá é o diabo)

Estou divinizado por uma das comoções mais formidáveis da minha vida.
Chico Antônio apesar de orgulhoso:

Ai, Chico Antônio

Quando canta

Istremece

Esse lugá!"

(Andrade 2002: 244)

b) conteúdo temático independente do contexto imediato – parâmetros da interação implicados.

Podem exemplificar este grupo alguns textos de músicas de festas populares, quando os participantes se implicam diretamente, chegando a mobilizar dados de sua biografia que são apresentados disjuntos do contexto imediato.

Como exemplo, vejamos um fragmento de “A toada do cavalo ABC”, cantada por Ado Cordeiro de Melo em Queimadas, PA, em 1984, que está registrada numa coletânea intitulada *Cancioneiro da Paraíba* (cf. Santos e Batista: 1993). Como se verá, a história que compõe o conteúdo temático é disjunta do contexto de realização da obra, mas nesses versos e ao longo de toda a letra, personagens e lugares são nomeados, supondo que o cantador e o seu público partilhassem de representações não explicitadas no texto, mas que se achavam disponíveis no contexto e eram importantes para a realização da comunicação estética. Preservei a primeira estrofe para garantir o entendimento de que quem fala nas seguintes é o cavalo ABC.

1. Vocês que estão me ouvindo

Atenção queiram prestar

Para ouvir uma toada

Que agora eu vou cantar

Falando por ABC

Cavalo bom pra valer

Porém não sabe falar

Ei boi, oi

(...)

5. Dei muita satisfação
Ao meu Senhor Severino
Começou em me montar
Ainda era menino
Não limpou mata fechada
E em pista de vaquejada
Sempre fui cavalo fino

(...)

14. Na hora da despedida
Meu caro amigo Itaju
Lembro mais dois companheiros
E faço um pedido a tu
No dia que se encontrar
Queira me recomendar
A Sarraço e a Xingu

(Santos e Batista 1993: 323 e segs)

c) conteúdo temático dependente do contexto imediato – parâmetros da interação não implicados

Pode exemplificar esse grupo uma parte significativa dos poemas laudatórios ou satíricos, quando supõem que o interlocutor sabe de quem e do que se fala, mas deixam uma série de implícitos. Em geral, as charges que saem todos os dias nos jornais e as crônicas humorísticas pertencem a esse conjunto. Como exemplo, um poema satírico de Mário Lago, “As Figueiríadas”, publicado originalmente em 1978. Mas, antes, vejamos uma observação feita pelo autor na edição de 1998 do poema.

“Neste poema são citadas figuras atuais e antigas, do mundo político e da área cultural. Algumas antigas precisam ser explicadas, porque o tempo foi apagando a memória de suas presenças nos cenários nacional e estrangeiro.”
(Lago: 1978/1998:96.)

É dessa forma que, 20 anos após aqueles dias nos quais seu conteúdo povoava o cotidiano de seus leitores, o poema é apresentado. De tempos em tempos, há explicações que antecipam com notas explicativas o que era disponível

no contexto, mas que foi apagado pelo tempo. Vale dizer que a sátira tem como alvo central o último presidente do regime militar, João Batista Figueiredo, célebre por ter declarado preferir o cheiro dos cavalos ao do povo, dentre outros comentários esdrúxulos.

Canto Primeiro

I

Os autores das grandes gargalhadas,
que espremem o besunto em seu ofício
de distrair o povo com piadas
(usando às vezes tanto de artifício
pra não terem suas obras censuradas)
vêm baldado todo o sacrifício,
pois, num terreno em que eram imbatíveis,
surge agora rival dos mais temíveis.

VI

O homem provoca riso às cataratas
grande no hipismo em tudo vai a trote;
pra fazer rir assume caricatas
posturas de machão, firme o chicote;
confunde porcelana com sucata;
para ele tudo é igual – samba ou fox-trote;
quer fazer frases mas se enrola e ataca:
gaúcho é gigolô de vaca.

(Lago 1978: 98)

d) Conteúdo temático independente do contexto imediato – parâmetros da interação não implicados

Exemplificam esse grupo todos os textos artísticos que se desapegam de seu contexto imediato. Pouco nos importa se existiu ou não a passante representada por Baudelaire e mesmo sem saber quem escreveu esse poema, quando o fez e

para qual o público foi feito, ele é capaz de nos tocar. Podemos nos sentar em um cinema e ver “Belle de Jour”, “O Pagador de Promessas” ou “Vidas Secas” sem que nos sejam necessários dados exteriores às tramas projetadas. “Édipo Rei”, “Antígona”, “Romeu e Julieta”, “Hamlet” e “Vestido de Noiva” podem ser encenadas com êxito sem que precisemos saber do contexto no qual ela se realiza. É o que acontece também com boa parte das histórias em quadrinhos, como nos mundos criados nas páginas de “Asterix”; do “Gato e Gata”, de Laerte; do “Casal Neuras”, de Glauco, ou nas novelas em quadrinhos de Will Eisner. Que sirva de exemplo tão-somente um *hai kai* de Paulo Leminski (1981:148):

completa a obra
o vento sopra
e o tempo sobra

3.5.2 – Segundo ancoramento: a criação do mundo artístico

A partir desse primeiro enquadramento, o mundo propriamente artístico será construído e será preciso entrar nele para experimentar a reação estética. Como o primeiro nível não é responsável pela textualização, nele há a criação de mundos discursivos que não correspondem a tipos discursivos realizados. O primeiro enquadramento, portanto, não seria visível por marcas lingüísticas, pois existe fundamentalmente como operação psico-social. Esse argumento se sustenta ainda no fato de que, se este primeiro enquadramento fosse marcado lingüisticamente, ele seria realizado por um dos tipos de discurso e teríamos, ao final, um texto da vida. O texto seria, portanto, mediação para um agir sobre seu contexto imediato de realização.

Suspensa a textualização que “deveria” se seguir ao primeiro mundo discursivo, suspende-se também o caráter do texto de mediador do agir sobre o contexto imediato. Abre-se então um segundo mundo, o mundo imaginado, que é o mundo do propriamente artístico. Como é nesse segundo mundo instaurado pelo texto artístico que a textualização vai se realizar, é nele que haverá a presença de tipos discursivos. Mas os tipos aqui estarão referidos às situações de ação de linguagem produzidas imaginariamente na realidade da arte. Não dependem, por isso, dos mundos discursivos que ligam o texto ao mundo ordinário no seu

primeiro enquadramento.

Uma vez que entramos no mundo construído na obra de arte, não temos mais um texto que é mediação para um agir sobre o meio, mas um texto que traz para dentro de si diversos agires (verbais ou não) para configurar o mundo artístico. Não se trata mais do autor concreto no desempenho de um papel social, mas de sua transfiguração em instâncias às quais se atribui a responsabilidade pelo que será dito. O público, aqui, não será o público concreto a quem se destina a obra, mas o *interlocutor* em relação ao qual aqueles que se responsabilizam pelo que é dito se definem. Do mesmo modo, o tempo e o espaço sociais no qual a trama se desenrola não são aqueles da realização da obra, mas os *espaços e os tempos sociais representados* no mundo artístico-discursivo. O mesmo vale para o conteúdo temático, que não é o conteúdo tomado de acordo com as regras e as possibilidades de existência do mundo ordinário, mas *o conteúdo tal como é representado no mundo da arte*. Alice pode seguir o coelho e os bichos podem falar. Seres humanos podem voar, podem viajar no tempo e podem se apaixonar por andróides. Príncipes podem virar sapos e sapos, príncipes.

Aqui pode também haver diversas combinações de mundos discursivos, que serão sempre marcados por seus tipos de discurso correlatos. Potencialmente, pode haver tantas combinações de tipos de discurso como nos textos do mundo ordinário.

Assim, pode-ser lançar como hipótese que, quando há a presença do eixo da **implicação** no enquadramento do mundo artístico, o textualizador ou o interlocutor ou o espaço e o tempo sociais realizados lingüisticamente no mundo artístico tenderiam a corresponder a pessoas e situações apreensíveis na análise do contexto de realização da obra. Se houver a presença do eixo da **não implicação**, as instâncias de agentividade e suas inscrições espaço-temporais presentes no texto podem ser lidas como generalizações de papéis sociais e ações sem prejuízo da possibilidade de o espectador entrar no mundo artístico. Já se houver presença do eixo da **dependência**, será necessário lançar mão de dados do contexto imediato para compreender os elementos do conteúdo temático. De modo semelhante, se houver ocorrência do eixo da **autonomia**, os elementos do conteúdo poderão ser lidos sem prejuízo da possibilidade de o espectador entrar no mundo artístico.

Como exemplos, vemos que as histórias em quadrinhos, sobretudo as tirinhas de jornal, são organizadas predominantemente por segmentos de relato interativo e de discurso interativo, por vezes com segmentos de discurso teórico. No plano de sua textualização, então, há fundamentalmente tipos discursivos do eixo da implicação. Raramente ocorre a presença do tipo discursivo *narração*. Entretanto, isso não impede que, com muita frequência, as tirinhas de jornal sejam ligadas ao contexto imediato de realização por um mundo discursivo autônomo-independente.

Um exemplo possível é a tirinha com a personagem ninfomaniaca criada por Glauco, a Dona Marta, em tira publicada na Folha de São Paulo no dia 29 de novembro de 2005.

Dona Marta

Glauco



Um outro exemplo pertence ao mesmo gênero do segundo e foi publicado no mesmo jornal, na mesma seção, no mesmo dia. No entanto, a forma como ele liga o seu conteúdo temático ao seu contexto de realização é diferente das duas primeiras histórias. Neste caso, o seu conteúdo é dependente do contexto de realização. Há uma nítida referência à crise em que mergulhou o governo do presidente Lula desde, pelo menos, meados de 2005 e que provocou forte decepção entre muitos daqueles que apoiaram sua trajetória política desde os anos 1980. Essas informações não estão presentes no texto, mas são decisivas para a compreensão da tira. Esse exemplo mostra que as formas de enquadramento do contexto imediato não têm relação direta com o gênero. No máximo, pode-se dizer que haveria, em um ou outro gênero, tendencialmente o predomínio de um ou outro modo de ligar o mundo artístico ao contexto de realização da obra.

Chiclete com Banana

Angeli



3.6 – A catarse como o motor da reação estética

Como vimos, para Vigotski o núcleo da reação estética é a catarse. De seu ponto de vista, a arte gera a coexistência de planos emocionais que se contradizem, fazendo que um plano intensifique e negue o outro. Por meio desse conflito que desperta, a obra mobiliza emoções latentes e cria um acúmulo de energia que vai sendo represada progressivamente à espera de alguma forma de expressão. Ao final, a arte destrói as tensões emocionais que mobilizou e represou por meio da liberação da energia psíquica que define a solução catártica. Quando isso se realiza, as emoções vividas até então são transformadas em emoções novas, produzidas pelo curto-circuito das anteriores.

Mas como se produz a catarse? Em Vigotski, será pelo conflito entre conteúdo e forma. Vale lembrar que Volochinov (1926) afirma que a forma e o conteúdo são o núcleo da significação da obra de arte, pois a forma define a série de apreciações valorativas que compõem o mundo da arte.

Em *Psicologia da arte*, o conteúdo é definido como representações que foram mobilizadas pelo artista para a definição do mundo que é construído na obra. A forma o é como a disposição desse conteúdo temático segundo as leis da construção artística. O conteúdo mobiliza emoções e a forma ordena e transforma essas emoções ao colocar os elementos do conteúdo *em relação*.

Nas análises que fez em sua monografia, o autor afirma que o conteúdo pode ser descrito em unidades e pode ser disposto numa temporalidade linear de acontecimentos. Os protagonistas podem ser isolados; os eventos a eles

associados, organizados cronologicamente. Desse modo podemos ver elementos potencialmente criadores de tensão, mas não as tensões entre os planos de emoções e muito menos a solução catártica. De maneira simétrica, a forma, tomada por si, também pode ter elementos potencialmente criadores de tensão, mas em si e por si mesma não realiza as tensões da obra nem cria as soluções catárticas. É, portanto, na relação conflituosa entre as emoções suscitadas pelo conteúdo e as suscitadas pela forma que a obra de arte pode e deve ser compreendida.

A forma é considerada o *princípio ativo* porque faz viver, intensifica, apaga e destrói as impressões que os acontecimentos deixam no espectador. Sua organização temporal é a do fluxo e a da duração dos eventos tal como dispostos no mundo artístico. A forma, desse modo, chama à realização as emoções suscitadas pelo conteúdo, mas as retarda. Esse movimento ativo da forma, suscita então emoções que contradizem aquelas que são despertadas pelo conteúdo. “A lei da reação estética é uma só: encerra em si a emoção que se desenvolve em dois sentidos opostos e encontra sua destruição no ponto culminante, com uma espécie de curto-circuito” (Vigotski: 1925b. p. 270). É por isso então que Vigotski fala da lei da destruição do conteúdo pela forma. Ao final, os movimentos gerados pela forma fazem que, a partir das emoções vividas até o instante da catarse, sejam criadas outras emoções, distintas das anteriores. O que foi vivido como brutalidade pode ser transformado num leve alento, como no conto analisado pelo autor. O que foi relutância e adiamento da resolução da trama de Hamlet se transforma no acaso que gera a série de mortes não planejadas do desfecho da tragédia (Cf. Vigotski: 1925b, cap 7, dedicado à análise do conto Leve Alento, de Ivan Búnin e cap. 8, dedicado à análise de Hamlet. Cf. também Vigotski: 1917).

Como vimos, também em Volochinov a forma é um elemento que organiza e relaciona entre si os elementos do conteúdo. No entanto, esse autor vê nos aspectos formais sobretudo avaliações apreciativas, valorações que são construídas entre as representações que põem em relação o autor, o herói e o espectador. Pela trama dialógica tecida entre os elementos da tríade que constitui a obra, Volochinov identifica cada um desses pólos como pontos de vista pelos quais se pode olhar para a obra. Vigotski chega a uma formulação compatível a essa, pois ao analisar a relação do espectador com a obra, ele afirma que os

heróis são pontos de identificação pelos quais podemos experimentar e ver os acontecimentos.

Em *Psicologia da Arte*, esses pontos de vista estão ligados ao pensamento emocional. Como a arte mobiliza necessariamente emoções inconscientes, intensifica-as e as põe em contradição, há o risco de gerar um efeito de difusão e dissolução das emoções suscitadas. É preciso, dessa maneira, criar pontos de concentração dessas emoções pelos quais possamos experimentar a tensão artística e não uma completa dispersão emocional. É exatamente esse o papel do herói para Vigotski. Ele exemplifica com a análise de Hamlet. “O que faz de novo o herói trágico? É evidente que *em cada momento dado ele unifica ambos os planos e é a suprema unidade permanentemente dada da contradição que serve de base à tragédia*” (1925b. p. 244. cf. Vigotski: 1917, onde o autor primeiro formulou a idéia que Hamlet sintetiza os diferentes planos da tragédia).

Podemos prosseguir associando essas formulações vigotskianas à idéia de rede de relações dialógicas entre autor-herói-espectador de Volochinov, pois ambos pensavam nas posições pelas quais a obra pode ser vista. No entanto, é preciso fazer um ajuste terminológico. Para Volochinov, o autor tal como representado pelo espectador é sobretudo a instância responsável pela obra, que poderá ser marcada de diferentes formas, como veremos de modo mais detido no próximo capítulo. Os heróis em Volochinov são entendidos como os tópicos do conteúdo. Em Vigotski, o termo se aplica às entidades às quais se atribuem as ações que compõem a obra. A seguir serão propostas categorias para a descrição e a análise de componentes possíveis do conteúdo. Por ora, o que pretendemos enfatizar é que todos esses lugares do mundo da arte são potencialmente pólos de concentração das tensões artísticas, pois aglutinam linhas de força conflituosas.

Segundo Vigotski, se podemos ter a impressão de viver milhares de vidas em uma noite ao assistir ou ler Hamlet (Vigotski: 1925b. p. 243), não há fusão completa do espectador com os heróis. Se o espectador experimenta os acontecimentos dos pontos de vista dos heróis, ele vê, desde o seu lugar como espectador, os heróis e todos os demais eventos da obra. Como lembra o autor, se o espectador de uma obra de arte vive as emoções que ela suscita pelo ponto de vista do textualizador, dos elementos do conteúdo e do lugar do interlocutor, ele

também o faz com os seus próprios olhos.

Portanto, com base nas idéias que estão sendo desenvolvidas, podemos concluir que o espectador experimenta uma obra a partir dos dois planos por meio dos quais o mundo que ela cria é construído. O espectador vê a obra do seu lugar social no público e a vê pelos elementos que lhe são oferecidos pela rede de relações dialógicas estabelecidas pela forma e pelo conteúdo da obra. No plano do primeiro enquadramento do texto artístico, no contexto de sua realização imediata, o espectador se posiciona em relação aos parâmetros do contexto de realização da obra; no segundo, ele se permite viver os conflitos e os lugares criados na trama da obra até o momento da experiência catártica.

Segundo a hipótese aqui desenvolvida, portanto, é a permanência dessa abordagem bifurcada o que paralisa as ações no curso da vida e as remete ao jogo de relações que se desdobram nos processos subjetivos. E é porque os conflitos emocionais e as soluções catárticas se resolvem nesse outro mundo — que sai como uma rota desviada do contexto imediato — que as emoções podem ser lançadas ao futuro de modo incerto e vago, sem que sejam implicadas no aqui/agora e sem sequer a certeza de sua realização. Enquanto a trama se desenvolve, o espectador pode viver os conflitos emocionais de seu duplo posicionamento. A solução catártica, no entanto, representa um curto-circuito que desgarrar o espectador do mundo da arte e o faz retornar ao mundo ordinário, mas, a partir daí, marcado pelas experiências que acabou de viver, ou seja, transformado pela experiência estética.

Esse jogo tenso de entrada e saída do mundo da arte, de identidade e distanciamento, faz que um lugar sirva de ponto de vista para os outros. Se assim é, ao fim da realização do texto artístico o espectador pode tomar a si tanto o que viveu de seu lugar no público como o que viveu dos lugares da trama artística. Como alguns dos principais materiais da experiência estética são as valorações e as emoções, ao olhar para si como se olha para um outro, o espectador pode se apropriar da formalização social das emoções que provou e dos juízos de valor que viu e emitiu durante a apropriação da obra. É por intermédio dessa experiência de distanciamento que suas experiências podem ser verbalizadas e compartilhadas.

Por fim, quando toma distância de sua dupla abordagem e da própria obra, o

espectador pode considerar o autor como o responsável pela criação da totalidade da obra e pode, assim, ver-se como uma pessoa que está em diálogo estético com ele. Uma vez que o espectador está reorganizado subjetivamente pela experiência estética, as emoções socialmente formalizadas podem passar a fazer parte de seu repertório de experiências e podem, portanto, ser mobilizadas em outras atividades sociais nas quais ele venha a se engajar e em outros textos que ele venha a produzir.

3.7 – O desenvolvimento das emoções inteligentes

Pelo que dissemos, é possível postular que o funcionamento particular dos mundos e dos tipos discursivos nos textos artísticos é importante para compreender como a arte realiza o bloqueio das ações sobre o contexto imediato e como permite a expressão das emoções inconscientes e o mergulho no possível não-realizado que constitui o real de nossa existência. Enfim, a postulação desses mundos que sustentam a comunicação estética pode nos permitir a compreensão da socialização de emoções que podem ser mobilizadas pelos próprios sujeitos no curso de sua vida.

Como estamos enfatizando, a socialização – formalização – das emoções nasce de um conflito que se amplifica até sua superação com a catarse. A afirmação vigotskiana é que o estado anterior do psiquismo, nele compreendidas suas pressões e contradições, é transformado na apropriação de uma obra de arte.

Do ponto de vista vigotskiano, a experiência estética pode ser vista como um fórum social de desenvolvimento de emoções inteligentes. Segundo a hipótese aqui desenvolvida, desse modo, a comunicação estética estaria baseada em mundos coletivos nos quais o desenvolvimento de emoções inteligentes pode ocorrer; ou seja, em espaços comunicacionais nos quais o espectador pode interiorizar formas sociais que lhe permitam integrar no curso de sua vida experiências que estavam bloqueadas e retidas como emoções inconscientes. Seguindo o modelo vigotskiano, o funcionamento particular dos mundos e tipos discursivos permitiria que, na interação espectador-obra de arte, as emoções inconscientes primeiro se manifestem como algo que existe *em si* mesmo, para, em seguida, existirem *para o outro*; ou seja, a realização dessas emoções seria

marcada pelo confronto delas com as representações da obra de arte. Seria, portanto, com a interiorização dessa relação entre emoções inconscientes e as representações do texto artístico, com a interiorização de uma fala sobre elas que antes existia no exterior, que o espectador poderia tomar *para si*, inteligentemente, suas próprias emoções (Vigotski 1925a, 1925b, 1929 e 1934).

Não se trata de um processo imediato, mas de um desenvolvimento. Portanto, para o autor, os seres humanos desenvolvem suas emoções ao fazer delas emoções formadas socialmente, relativamente acessíveis ao próprio sujeito e, por isso, inteligentes. Se retomarmos suas teses sobre o signo, podemos concluir que o conteúdo emocional oriundo das experiências pretéritas e que não se transformaram em novas experiências são conteúdos não formalizados, conteúdos não transformados pela linguagem e, por isso, não acessíveis ao sujeito. Eles existem *em si* e pode ser que até *para o outro* mas não *para si*. Como não existem para o sujeito no qual eles existem, o sujeito não os integra aos seus mecanismos auto-reflexivos. A arte os faz emergir intensamente numa realidade não-ordinária e lá eles poderão se manifestar intensamente e de outro modo. Pela multiplicidade de pontos de vista que a obra propicia, o espectador pode se apropriar dos olhos dos outros e, pelo outro, ver as suas emoções emergentes como se fossem outras. A arte, pois, permite a interiorização de uma linguagem exterior que, por sua vez, permite ao sujeito o contato social com suas próprias emoções. Com isso, a arte permite o desenvolvimento de uma linguagem interior sobre as próprias emoções (cf. Vigotski: 1925b e 1934, cap 7).

Em suas notas manuscritas de 1929 (Vigotski: 1929), Vigotski considera o desenvolvimento das funções psicológicas como um *drama*, retomando idéias de George Politzer. No interior do sujeito o seu desenvolvimento é a vivência da contradição entre, de um lado, o que já é socialmente formado e que para se reproduzir com relativa estabilidade deixa de fora um resíduo não formalizado que o pressiona; e, de outro, as experiências bloqueadas que negam o mundo dado que as deixam de fora e as negam. A emergência do residual como experiência formalizada elimina a contradição anterior, rompe com a ordem anteriormente dada e instaura um novo estado de coisas que, no entanto, mantém em si, transformado, o que existia anteriormente. Assim, ele retoma, anos depois de Psicologia da arte, num momento em que se formulava a teoria histórico-cultural

(cf. Van der Veer e Valsiner: 1991), a análise do drama artístico como a mobilização de emoções contraditórias que se intensificam mutuamente até o ponto de explodirem catarticamente dando origem a emoções novas, que não existiam anteriormente.

Reencontramos aqui, então, as idéias da dialética marxista, tal como expusemos anteriormente com Kosik e Lefebvre, para descrever a formação e o desenvolvimento do psiquismo. No entanto, esse desenvolvimento do psiquismo mediado pela arte não é seguido necessariamente de transformações no contexto imediato, tampouco nas estruturas sócio-econômicas e políticas do vivido. Logo, postular esse funcionamento particular dos mundos e tipos discursivos nos textos artísticos pode ser importante para levar-nos a compreender *como* os espectadores podem elaborar representações sociais que os permitam tomar *para si* o agir possível que não é realizado em suas ações ordinárias, mas que o constituem como pessoas. Trata-se, então, da apropriação inteligente do possível e de sua integração, de algum modo, no curso do vivido. Mas, paradoxalmente, uma integração que pode ser descompassada e mesmo contraditória com a organização da vida social.

A título de exemplo, tome-se o modo como o universo das necessidades de vida criadas no curso da modernização e da urbanização do Brasil, no início do século XX, emerge nas letras do samba carioca a partir dos anos 20 e 30. Há nessas letras todo um universo representacional do necessário não realizado. Ao mesmo tempo, representa-se o vivido – especialmente o mundo do trabalho – como a fonte da impossibilidade de realização dessas necessidades. A separação entre a produção de meios de vida e sua apropriação emerge continuamente nessas letras. Na relação do malandro com seus “outros”, podemos ver como foram criadas representações que marcam a disjunção entre um mundo do trabalho sem apropriação da riqueza e um mundo da apropriação da riqueza sem trabalho; representações do trabalho como sofrimento e do prazer como fruição dos frutos do trabalho alheio (cf Ernica: 1999, para uma exposição detalhada).

Portanto, pela experiência artística, o que emerge ao pensamento verbal é o vivido possível não realizado. E é assim que ele – como emoção inteligente – será integrado à vida. E assim será até que a organização social permita algum modo de realização efetiva desses possíveis. Note-se portanto que tais representações

nascem de conflitos que são, num primeiro momento, inomináveis e estritamente pessoais. Como esses conflitos pertencem a pessoas sociais e como as formas de sua expressão são igualmente sociais, elas podem ganhar uma validação coletiva, podem compor uma rede de troca dialógica e, assim, circular para outros textos, pertencentes a outros gêneros, associados a outras atividades. Podem constituir produções de linguagem exteriorizadas disponíveis para outros sujeitos as interiorizarem.

Com isso, tanto os conflitos dos mundos que mobilizam as tensões estéticas e tanto os efeitos produzidos nas soluções catárticas fornecem pistas para compreendermos não só como uma realidade social era pensada e avaliada. Fornecem também pistas de como essa realidade era (é) sentida, para a compreensão do que era (é) bloqueado nessa realidade. Por extensão, fornecem pistas para a compreensão de como se desejavam (desejam), a partir dessa realidade, outras realidades.

Com o auxílio dos autores aqui retomados, o fenômeno estético foi definido em seus contornos gerais. No entanto, faltam-nos ainda categorias que dêem conta de duas questões: a da análise da organização interna dos textos artísticos, e a da interpretação das representações presentes na organização de um texto artístico. Elaborar essas categorias é o objetivo do próximo capítulo.

CAPÍTULO 4 – O TEXTO ARTÍSTICO: CATEGORIAS E PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE.

Nos termos das idéias que acabam de ser expostas, é no curso da apropriação da obra de arte que as emoções inconscientes podem se transformar em emoções inteligentes, integradas ao curso da vida. Ainda segundo o que foi apresentado, esse desenvolvimento é possível porque o espectador vive na trama da obra relações que lhe permitem interiorizar formas sociais que generalizam suas experiências pretéritas retidas, integrando-as ao seu psiquismo auto-reflexivo. É chegado o momento, portanto, de investigar na obra de arte verbal as relações que *podem* desencadear no espectador esses conflitos e esse desenvolvimento.

Como se afirmou no capítulo anterior, o funcionamento particular dos mundos e tipos discursivos nos textos artísticos é decisivo para criar o “mundo sobre o mundo” que caracteriza a obra de arte. Entretanto, isso responde apenas a algumas de suas condições de produção. Em um contexto sócio-histórico amplo e situado nas relações do sistema artístico (contexto de circulação), o artista mobiliza os recursos disponíveis no intertexto – com destaque para os variados usos concretos da língua e os gêneros – e pode assim produzir um texto artístico. Já discutimos que, ao produzir um texto artístico, o autor empírico é transfigurado num textualizador que pode ou não ser explicitamente marcado (Cf. FARACO, 2005 para a noção de autor no círculo de Bakhtin). Do mesmo modo, ainda que o público empírico – aqueles que compõem o sistema artístico – sejam fontes de determinações para o autor, ele se refere a espectadores imaginados, que existem na medida que são representados pelo autor e que se relacionam com o textualizador.

Como se trata de arte verbal, as relações formais da obra irão se estabelecer pelo uso dos recursos da língua disponíveis para o autor no intertexto. Será o jogo tenso das relações formais com os tópicos do conteúdo que criarão atribuições valorativas e tensões emocionais que conduzirão o espectador à catarse.

Como a obra de arte se realiza interiorizando e transformando aspectos do mundo, os actantes representados no texto trarão consigo espaços e tempos sociais, instituições e relações sociais. Note-se que os actantes representados no conteúdo temático podem fazer uso da língua; logo, no conteúdo temático poderá

haver diferentes situações de ação de linguagem, diferentes gêneros de texto, e os actantes serão marcados por variantes lingüísticas. Assim, ao mesmo tempo em que a língua é o material com o qual a obra será forjada (BAKHTIN, 1924), ela estará também presente no conteúdo temático pela ótica dos sujeitos das ações de linguagem nela representados.

Este capítulo assume uma interpretação de Bakhtin (1924) que nos leva a tomar a obra de arte verbal como a forma de um conteúdo realizada num material lingüístico. Ele se baseia sobretudo nas idéias já expostas de Volochinov, Bakhtin e Vigotski, segundo as quais as relações entre forma e conteúdo são decisivas para a produção do sentido da obra quando ela for realizada e apropriada por espectadores.

Acreditamos que somente após termos distinguido forma e conteúdo poderemos estabelecer melhor suas relações. De acordo com a definição de reação estética de Vigotski em *Psicologia da Arte*, forma e conteúdo estão sendo tomados nesse trabalho como termos que compõem uma unidade contraditória, pois ao mesmo tempo eles se negam e se afirmam. Por serem termos não idênticos, será necessário postular um conjunto de categorias para a descrição da estrutura do conteúdo temático e, em seguida, um conjunto de categorias para descrever a arquitetura formal desses textos. Deste modo, a separação momentânea de conteúdo e forma nos parece necessária, mas não será jamais um divórcio irreconciliável. Consideramos que todo texto se constrói na unidade entre sua estrutura formal e a estrutura de seu conteúdo temático. Assim, os conteúdos manifestos estão organizados formalmente e, portanto, podem ser expressos por categorias de análise formal. No entanto, a pura forma não é um texto; é no máximo um modelo prototípico das relações que estruturam um texto. Levada ao limite, a forma esvazia o conteúdo e “mata” o texto. Por sua vez, levado ao limite o isolamento do conteúdo, resta tão somente uma possibilidade irrealizada. É na condição de síntese de seus dois elementos constituintes que um texto pode se estruturar.

A síntese forma-conteúdo, porém, não dilui um elemento no outro, não faz que um reduza o outro aos seus parâmetros. Postular a unidade de forma e conteúdo para a organização interna de um texto não é o mesmo que postular uma identidade; há, antes, uma unidade de termos contraditórios. Sem partir da

premissa de que forma e conteúdo são termos distintos de uma unidade, não é possível pensar que eles podem estar em luta. Portanto, a unidade contraditória de forma e conteúdo só pode ser analisada se esses termos forem tomados em sua interdependência, em suas particularidades e em suas subordinações à estrutura do texto. Fora disso, há uma análise formalista ou uma análise conteudista, mas não a análise da totalidade de forma e conteúdo.

Por outro lado, se os termos são distintos, podem ser descritos na sua especificidade e com categorias específicas. Por isso, forma e conteúdo demandam, cada um, uma grade de análise própria. Como são termos interdependentes, o laço entre eles jamais pode ser abandonado e, portanto, podemos ver aspectos formais na análise do conteúdo e aspectos do conteúdo na análise formal. A análise não deve jamais desembocar em unidades fragmentadas nas quais o texto, que é a totalidade que está sendo analisada, seja perdido de vista. Como são subordinados à estrutura do texto, a análise de forma e de conteúdo deve chegar forçosamente a totalidades organizadas que deixem entrever o texto na sua totalidade.

Assim, é porque forma e conteúdo não podem ser reduzidos um aos termos do outro que é possível afirmar que eles podem se negar mutuamente e que a forma, por ser o elemento dinâmico, destrói as emoções do conteúdo na produção da reação estética. Assim, o conteúdo será entendido como os elementos do mundo exterior que são representados – e transfigurados – no interior da obra; a forma, o modo como esse conteúdo é organizado e os acentos valorativos e as tensões emocionais que são criados a partir dele. O texto será entendido como a síntese e o *movimento* dos dois.

Decorre, então, que a compreensão do texto é um terceiro momento no qual se pode ver como os elementos do conteúdo e da forma existem unidos e em conflito como condição da produção de uma significação; neste caso, a reação estética. Se o laço de interdependência entre forma e conteúdo for perdido e se a estruturação da forma e do conteúdo for abandonada, nesse terceiro momento de síntese a interpretação se inviabilizará, pois seu objeto, o texto, terá sido perdido em algum lugar do caminho. Dito de outro modo, um texto pode ser analisado e descrito em suas unidades e relações constitutivas. A etapa descritivo-analítica não esgota o trabalho do pesquisador diante do texto, mas, isso sim, o municia

para a tarefa final de interpretação de *como e por quais elementos e relações* o texto pode produzir seus sentidos.

Ao recorrermos aos trabalhos de Volochinov (1926 e 1929) e de Vigotski (1925a, 1925b e 1934), postulamos que o sentido de um texto se deve ao seu encontro tenso com um espectador. A trama textual, o arranjo tenso entre conteúdo e forma, mobiliza no espectador representações, valores e emoções. Parte desse universo mobilizado é já exprimível verbalmente, nos termos da linguagem interior (Vigotski: 1934, cap 7). Entretanto, o movimento da trama textual mobilizará também conteúdos do psiquismo constituídos pelas experiências vividas ainda não formalizadas.

Sendo assim, ao levarmos em conta o espectador nesses procedimentos, estamos postulando que a forma, como elemento dinâmico, mobiliza e organiza: a) o conteúdo textual que é pensado verbalmente pelo espectador e é acessível à sua consciência reflexiva e b) o conteúdo psíquico não formalizado que nasce das interações sociais e existe no espectador como energia vital bloqueada e inconsciente. Portanto, o que garante a dinâmica da relação forma e conteúdo é a emergência do conteúdo residual, que necessita ser formalizado e, ao consegui-lo, cria um novo estado de coisas. A emergência progressiva desse conflito e sua resolução vão mudando no sujeito o pensamento que ele associa aos elementos do texto (vide o exemplo de *Almas mortas* em 2.2). A catarse, portanto, é a experimentação das contradições mobilizadas pela obra de arte até sua superação, é o espectador vivendo como drama, no seu psiquismo, a possibilidade de ter transfiguradas e formalizadas suas vivências bloqueadas: transformadas em emoções inteligentes.

Cabe, por fim, salientar que a análise e a interpretação de cada um dos textos do corpus está sendo postulada como o passo inicial para a resolução dos problemas gerais de pesquisa a que esses procedimentos querem atender. Metodologicamente, esse momento corresponde à interpretação dos dados de análise. Sendo assim, será preciso um outro passo metodológico para a realização dos objetivos de pesquisa: a análise e a interpretação das representações (artísticas) coletivas. Esse último passo será possível com a identificação das relações intertextuais internas ao corpus. Uma vez que todos os textos forem analisados, eles podem ser confrontados uns com os outros. Portanto, pela

comparação e pelo contraste dos textos do corpus, pode-se chegar à identificação de recorrências entre eles. Supomos que essas recorrências indicam o trânsito de elementos de um texto para outro. Assim, até onde pudemos chegar com esta pesquisa, as recorrências dos elementos que compõem o movimento conflituoso entre forma, conteúdo formalizado e conteúdo residual, bem como os modos como as soluções catárticas foram geradas, indicam o que há de validado coletivamente nessas obras.

4.1 – Análise da estrutura do conteúdo temático

As categorias que serão propostas a seguir têm ainda o estatuto de candidatas à estabilização, pois estão abertas ao confronto com análises futuras que poderão mostrar suas potencialidades e seus limites. Entretanto, desde já elas pretendem abranger ao máximo o repertório de elementos do conteúdo temático de um texto artístico. Por essas razões, não deverão ser tomadas como suficientes para a análise de todos os textos, mas sim como guias para aquilo que *pode compor* o conteúdo de um texto. Elas não devem, tampouco, ser tomadas como a lógica que funda a organização do conteúdo temático dos textos. São tão somente unidades descritivas (sempre sujeitas a mudanças) que pretendem dar conta de três momentos da análise:

- 1) localizar o conteúdo temático em sua globalidade;
- 2) distinguir com o máximo possível de detalhes seus componentes;
- 3) descrever suas relações estruturais e as tensões emocionais que elas podem suscitar.

Portanto, essas categorias devem conduzir ao reconhecimento dos pólos organizadores de tensões emocionais do conteúdo temático e, em seguida, ao reconhecimento das tensões entre forma e conteúdo. Apenas quando essas tensões forem analisadas poderemos formular hipóteses sobre os conteúdos residuais que podiam ser mobilizados.

Como estratégia de abordagem da estrutura do conteúdo, a análise será estrategicamente separada em dois momentos: a análise dos acontecimentos e a análise dos planos de acontecimentos.

4.1.1 – A análise descritiva dos acontecimentos

O conteúdo é composto, grosso modo, por todos os fenômenos do mundo que são representados no texto. Uma primeira distinção pode ser feita entre os acontecimentos que se desenrolam e as fontes que os desencadearam. A seguir, podemos separar as fontes e os acontecimentos com características naturais das fontes e dos acontecimentos com características do agir humano. Em boa medida, as categorias que se seguirão são adaptações da síntese das teorias sobre o agir desenvolvidas por Bronckart (2004).

Como foi dito, o agir humano se caracteriza como um agir prático-sensível que busca satisfazer necessidades socialmente elaboradas; logo, um agir que tem finalidades prefiguradas, que é mediado por instrumentos físicos e semióticos e que acontece no quadro de uma organização social. Adotamos o termo *agir* para todo acontecimento representado no texto que suponha essas características, e adotamos o termo de *actante* para todo ser ao qual esse agir for atribuído.

Podemos ter seres humanos agindo humanamente e podemos ter seres naturais ou imaginados agindo humanamente. São igualmente actantes o Visconde de Sabugosa, a boneca Emília, o Coelho de Alice, o Sol que flerta com a Lua e todos os seres humanos que agem no quadro de relações sociais. Também serão chamadas actantes todas as entidades sobrenaturais, como Deus, o Espírito Santo e todos os entes dos universos religiosos ou mágicos que possam ser mobilizados.

O traço distintivo que consideramos na definição do agir humano é a interiorização dos meios sociais de ação e a capacidade de auto-orientação no mundo (logo, a ação mediada pelo pensamento verbal). Assim, serão chamados de *eventos* todos os acontecimentos que não tiverem as propriedades do agir humano, sejam eles biológicos ou não, produtos do agir humano ou não. Serão chamadas de *fontes* as instâncias às quais forem atribuídas o desencadeamento dos eventos. São igualmente fontes de eventos naturais uma espiga de milho, uma boneca de pano, um coelho, o sol e a lua ou uma pomba secular. Mas também podem ser fontes de eventos seres humanos naturalizados, ou seja, representados com o mesmo estatuto que as fontes dos eventos naturais.

Desumanizar actantes humanos transformando-os seja em coisas ou em

animais é uma estratégia para apontar processos sociais de reificação, como podemos ver em passagens da *Metamorfose* de Kafka em que Gregor Samsa aparece para os leitores e para outros personagens como uma barata. Processo semelhante podemos ver nas imagens do cinema que fazem a “metamorfose” de homens em coisas/animais (ver, p. ex. *Koyaanisqatsi*). Vejamos como a desumanização do humano aparece por um momento no poema “O bicho” de Manuel Bandeira.

O bicho

Ontem vi um bicho
Na imundície do pátio
Catando comida entre os detritos.
Quando achava alguma coisa,
Não examinava nem cheirava;
Engolia com voracidade.

O bicho não era um cão,
Não era um gato,
Não era um rato.

O bicho, meu Deus, era um homem.

(Manuel Bandeira (1947) In: Estrela da vida inteira)

Em alguns casos, um espaço natural ou social pode ser descrito de modo relativamente independente de processos humanos. Uma cidade ou um bairro, por exemplo, podem ser descritos num momento de um texto. Desde que não seja transformado em actante²³, um espaço pode ser representado como a fonte de um acontecimento; uma floresta, um prédio, um bairro, uma rua podem ser representados como fontes desencadeadoras de processos. Os espaços podem ainda ser descritos como o cenário concreto onde *eventos* ou *ações* acontecem e podem ser vistos numa perspectiva temporal. Neste último caso, suas propriedades serão analisadas associadas aos eventos aos quais se ligam.

²³ No samba “Feitiço da Vila”, Noel Rosa faz a Vila Isabel querer e agir intencionalmente, pois o bairro é representado como a encarnação do agir dos grupos sambistas. Ele é, portanto, apresentado com propriedades de um actante.

Podem-se estabelecer dois critérios de organização dos acontecimentos. Todos os acontecimentos podem ser considerados numa perspectiva que destaque e isole seus componentes internos. Do mesmo modo, é possível organizar diferentes acontecimentos em série, numa sucessão cronológica na qual seja possível indicar como um interfere no outro (o gato subiu no telhado; o gato derrubou uma pedra; a pedra caiu e amassou o carro).

Vejamos agora, em primeiro lugar, as categorias que propomos para a descrição dos componentes dos eventos e, em seguida, as categorias propostas para a descrição dos componentes do agir.

Os critérios que propomos para a caracterização de um evento serão os que se seguem. Entendemos que os movimentos se originam de uma fonte, que eles ocorrem de uma forma determinada num espaço e num tempo determinados e que deixam traços, marcas, de sua realização. Ao ocorrer, os eventos alteram necessariamente um estado de coisas anterior e geram eventos resultantes. Se o evento está incluído num quadro de relações sociais, ele será objeto de atribuições valorativas marcadas no texto. De modo sintético, as categorias propostas para a descrição dos eventos na perspectiva de seus componentes internos são:

fonte do movimento,
traços deixados,
espaço/tempo,
formas de realização,
transformações ocorridas,
valores sociais atribuídos, incluindo instância que os atribui,
novos eventos resultantes.

Se os eventos forem organizados em séries cronológicas, podem-se verificar permanências e alterações em cada um dos seus componentes e pode-se verificar influências de um evento em um outro. Além disso, a relação que se estabelece entre os eventos e os agires pode definir planos de acontecimentos nos quais os acontecimentos e suas fontes se relacionam de modo a configurar conjuntos que podem ser organizados de modo a destacar, numa perspectiva a simultaneidade e, em outra, as séries cronológicas.

O agir humano exige categorias mais detalhadas. Num primeiro momento, cabe identificar os actantes. Para tanto, serão usados dois critérios: *os papéis sociais desempenhados e as suas condutas*. O termo “conduta” é empregado aqui num sentido amplo, abrangendo tudo aquilo que os actantes fazem, sentem e pensam (adaptação de Bronckart: 2004. cap 4).

Uma vez identificados os actantes, eles podem ser melhor caracterizados se forem considerados a partir do agir no qual estão implicados. Antes de apresentar as categorias relativas à descrição dos actantes, é preciso, então, fazer a distinção entre atividades da vida social e ações.

Até aqui o agir humano foi tomado como um termo neutro que se refere tanto à organização da cooperação social dos actantes como às porções dessa atividade coletiva que são imputadas a cada um dos actantes (cf. Bronckart: 2004). Para os aspectos relativos à organização social do agir, ou seja, para o agir tomado na dimensão de *organização coletiva* que para agir no mundo exterior e transformar um estado de coisas, será usado o termo “atividade”. O termo “ação” será reservado para as dimensões da atividade que são atribuídas aos actantes, num gradiente que vai de uma ação produzida por vários actantes até uma ação produzida por um indivíduo tomado isoladamente²⁴.

Como essas categorias visam à análise do agir representado num texto, quando falamos de actantes nos referimos *a actantes representados numa ação e a partir de um ponto de vista*, que pode ser o seu próprio e o de outros. O ponto de vista do próprio actante será chamado de *interno*; o outro, de *externo*. Explicitada a instância pela qual o actante é representado, podemos distinguir como é apresentado aquilo que leva o actante a agir, ou seja, seus *motivos*. Cabe também ver a transformação de um estado de coisas que será realizada pelo actante em cada uma de suas ações, ou seja, seus *objetivos*. Uma vez que definimos o agir humano como sendo mediado, podemos precisar quais são os *instrumentos materiais* e os *instrumentos semióticos* mobilizados pelo actante. Se há uso de instrumentos sociais, há que se identificar também *capacidades psíquicas* que foram mobilizadas, sejam elas capacidades de ação ou capacidades de

²⁴ Recorro aqui a uma distinção amplamente usada nas análises do trabalho e que se origina na obra de Leontiev. Sigo aqui a forma como a distinção é feita em Bronckart:1997 (especialmente Bronckart: 2004). Exemplos de como essa distinção é tomada nas análises do trabalho podem ser vistos em artigos de Souza-e-Silva e Daniel Faïta (Orgs), 2002 e de Machado (Org.) 2004.

pensamento. Como as ações são processos, elas envolvem uma *duração vivida* e transcorrem num *espaço social* e num *tempo social*. Na ação, podem ser representadas ainda *necessidades e possibilidades irrealizadas*, bem como os *impedimentos* a essas realizações (categorias tomadas de Bronckart: 2004 e Clot: 2002). Por fim, a ação pode provocar outras *ações e/ou eventos decorrentes*.

Além dessas características do actante que são inferidas diretamente de uma ação dada, ele pode ser apresentado por características mais duradouras que permitam situá-lo na rede de relações sociais e que serão chamadas de *marcas de identidade*. Consideramos que os actantes podem ser identificados nas relações sociais por seu *papel social*, pelas *responsabilidades* que lhes são atribuídas, por sua *vinculação a grupos sociais*, por suas *necessidades e possibilidades de desenvolvimento*, bem como pela *avaliação* que é feita dos aspectos da ação em curso. É como marca de identidade que consideraremos as variantes lingüísticas que podemos reconhecer nas falas dos actantes.

Uma vez que os actantes são analisados em relação às suas ações, estas podem ser organizadas de maneira a se destacarem os seus componentes internos. Tomemos como exemplo a análise das ações imputadas a um dos actantes de “Saudosa Maloca”, música de Adoniran Barbosa. Antes, vejamos a letra completa:

“Se o senhor não tá lembrado/ Dá licença de contá / Que aqui onde agora está / Esse ardifício arto/ Era uma casa véia / Um palacete assobradado/ Foi aqui, seu moço/ Que eu, o Matogrosso e o Joca / Construimos nossa maloca / Mas um dia, / Nós nem pode se alembrá / Veio os homens com as ferramenta / O dono mandou derrubá/ Peguemo tudo as nossas coisa /E fumos pro meio da rua / apreciá a demolição / que tristeza que nós sentia / cada talba que caia / doía no coração / Matogrosso quis brigar / Mas em cima eu falei / “os home está com a razão. / Nós arranja um outro lugar” / se conformemos quando o Joca falou / Deus dá o frio conforme o coberto / E hoje nós pega paia / Na gramas do jardim / E pra esquecer / Nós cantemos assim: / Saudosa Maloca / Maloca querida / Dim dim donde nós passemo / Dias feliz de nossa vida.”

NARRADOR <i>(por si mesmo)</i>	Ação 1 narração	ação 2: construção da maloca	ação 3 – desmonte da maloca	Ação 5 – impedimento da briga	Ação 7 – resignação	Ação 9 – catação de palha	Ação 10 – canto pra esquecer
Motivo	o interlocutor pode não se lembrar	necessidade de morar e pobreza extrema	chegam os homens a mando do dono	Matogrosso quer brigar mas não tem razão	Joca falou	demolição da maloca; necessidade de moradia não realizada	Perda da moradia
Objetivos	fazer lembrar	construir maloca para satisfazer necessidade de moradia	Desfazer a maloca	Impedir que Matogrosso brigue	Atribuir sentido e valor religioso	{satisfazer necessidade de abrigo}	Esquecer
Instrumentos	narração da memória	precários – vide termo maloca	coisas	linguagem como meio para atribuir sentido e convencimento e de projeção de futuro	uso da linguagem; provérbio como depositários de saberes	palha do jardim	Música sobre o vivido
Capacidades	Reconfigurar o vivido em narrativa			Viver a tristeza Atribuir sentido e valor segundo normas sociais Convencimento de Matogrosso Projeção de futuro	compreensão do que se passa atribuição de valor social religioso concordar com o julgamento de Joca		Reconfiguração do vivido em música e experimentação do prazer estético
espaço / tempo / duração	enunciação – dura o tempo do texto em si	parte da casa velha passado dura até a demolição	meio da rua coincide com a demolição	durante a demolição; coincide com o impulso de brigar de Matogrosso; aponta para futuro, onde arranjarão outro lugar	começa durante a demolição, após o desejo de brigar impedido e não tem fim indicado	após resignação presente da enunciação sem fim indicado	Simultânea ao pegar palha; sem fim indicado

marcas de identidade	não quer se lembrar Distanciamento formal e de polidez em relação ao interlocutor	pobreza extrema vide termo maloca	Pobreza extrema não tem razão	Não tem razão Realiza o justo mesmo que o contrarie individualmente Se projetam conseguindo outro lugar e satisfazendo necessidade de moradia.	ouve e age negociando com os amigos; pobreza extrema; crença religiosa – esperança na justiça divina	pobreza extrema – precariedade maior que o estágio anterior, com a maloca	alegria do canto – marcada pelo ritmo; superação da tristeza pela música
Necessidades e possibilidades irrealizadas	desejo de não se lembrar	plena realização da moradia, vide termo maloca	plena realização da moradia	plena realização da moradia	Satisfação da necessidade de moradia		esquecer, pois se lembram ao cantar; pobreza e necessidade de moradia continuam
Impedimento	narração em si	pobreza, vide termo maloca	iminência da demolição	demolição	pobreza	demolição da maloca; necessidade de moradia não realizada	destruição da maloca
Decorrência		viveu dias felizes	deverá arranjar um outro lugar pra morar; tristeza.	demolição corre sem impedimentos			

As ações podem ser organizadas também num eixo cronológico que mostre sua sucessão e suas relações de interdependência. Tomados em perspectiva cronológica, os actantes podem ser vistos pelas permanências e pelas transformações dos elementos que os caracterizam.

Também podemos agrupar as ações pelo ponto de vista do modo de engajamento dos actantes. As mesmas porções da atividade social – ação – podem ser atribuídas diferentemente aos seus actantes. Se uma ação é atribuída a um actante individualizado, será chamada de *ação singular* (ex: Naquela manhã, ainda eufórica pelo ocorrido na véspera, Maria saiu de casa apressada). Se for atribuída a um grupo de actantes que agem de modo semelhante para chegar a um objetivo negociado no curso da ação, será chamada de *ação coletiva entre vários* (ex: Na sala e em meio ao silêncio, cada um dos alunos se ocupava de sua prova). Se for atribuída a um grupo de actantes que agem coletivamente sem que se possa distinguir ao certo o que foi realizado por um ou por outro, será chamada de *ação coletiva conjunta* (ex: Com muito esforço foi que João, Pedro, Maria e Silvana puderam deslocar de um lado ao outro do palco, e sem fazer um mínimo barulho, o imenso piano de calda.)²⁵.

Além da distinção das formas de engajamento dos actantes numa atividade, podemos distinguir as ações também em termos das transformações visadas por elas. Para tanto, o ângulo de abordagem será o do estado de coisas cuja modificação está em curso. Podemos distinguir ações que são voltadas prioritariamente à *transformação do meio físico*; ações que são voltadas prioritariamente à *transformação da organização do meio social*; ações que são voltadas prioritariamente à *transformação do estado dos outros actantes*; e ações que são voltadas prioritariamente à *transformação do estado do próprio actante* (distinção inspirada em Bronckart: 1997 e 2004, que retoma categorias de Habermas).

Consideramos que as categorias propostas até agora podem ser suficientes

²⁵ Cf Bronckart: 2004, cap. 4. Tal categorização foi inspirada na reformulação das categorias de Goffman que faz Laurent Filletaz, tal como exposto no seminário *les modèles du discours face au concept d'action: le cas des interactions em situation de travail*, ministrado na Universidade de Genebra no semestre de inverno do ano letivo 2004-2005. Os exemplos, por sua vez, são de minha responsabilidade!

para estabelecer uma rede de relações que permite relacionar os actantes entre si num dado momento e na sucessão temporal das ações no tempo. Do mesmo modo, uma vez que os eventos podem estar relacionados às ações, eles também podem fazer parte desta teia.

Se olharmos para essas inter-relações que compõem o conteúdo temático pelo ângulo dos actantes, é possível identificarmos as relações capazes de criar expectativas e retenções de tensão. Como exemplo, tomemos o olhar do narrador de “Praça Clóvis”, música de Paulo Vanzolini (In: Vanzolini: 2002), cujos primeiros versos são os seguintes: *na praça Clóvis, minha carteira foi batida./ Tinha vinte e cinco cruzeiros e o seu retrato.*

Em seu início, o narrador conta uma ação de que foi paciente num momento passado à situação de ação de linguagem: um ladrão lhe roubou algum dinheiro e o retrato de sua interlocutora, talvez sua amante. Até aqui, foi retratada uma dupla perda e é legítimo projetarmos para a continuidade da obra acontecimentos que sejam decorrentes dessa situação de perda e que gerem um desfecho.

É o que temos com os versos seguintes: *vinte e cinco eu francamente achei barato/ pra me livrarem do meu atraso de vida/*. Neles, o narrador transforma o que podia ser uma perda numa conquista pessoal: ele passa a considerar o roubo um serviço que lhe foi prestado – por um preço baixo – pelo ladrão. A canção segue com o narrador explicando seu sentimento de alívio. Para nós, fica o exemplo de como o ponto de vista do narrador nos permite identificar algumas tensões: narrador X interlocutora; narrador X ladrão; narrador X retrato; dupla perda X serviço pago.

Num primeiro momento, mais descritivo, as tensões podem ser organizadas sob dois critérios: as tensões que são *criadas pelos conflitos internos* de uma ação e as tensões que são *criadas por uma decorrência* entre ações.

A ação do roubo em “Praça Clóvis”, por exemplo, é por natureza um conflito. Ao mesmo tempo, dela decorre uma outra ação: o que ele “achou” do roubo, a reavaliação da perda como conquista.

Mediante um processo de generalização, é possível identificar as *tensões dominantes*, ou seja, aquelas que englobam outras e que são mais importantes

para a organização da teia de inter-relações dos actantes representados no conteúdo temático.

No caso de “Praça Clóvis”, o conflito dominante é o que se passa entre o narrador e a ex-amada, sobretudo a canção vai mostrar a superação da dominação do narrador, a superação de sua impotência quanto a se desvencilhar do retrato dela. É o que fica claro na continuidade da letra: *“Eu já devia ter rasgado e não podia/ Esse retrato cujo olhar me maltratava e perseguia,/ um dia veio o lanceiro naquele aperto da praça/ vinte e cinco francamente foi de graça.”*

Num esforço de síntese intermediária, vejamos como as ações e as tensões podem ser analisadas em “Saudosa Maloca”.

Caracterização dos tipos de ação de Saudosa Maloca.

Ação 1 → narração: ação conjunta (narrador e seu interlocutor)

Ação 2 → construção da maloca: ação conjunta (narrador, Matogrosso, Joca)

Ação 3 → desmonte da maloca: ação conjunta (narrador, Matogrosso, Joca)

Ação 4 → impulso para a briga: ação singular (Matogrosso)

Ação 5 → impedimento da briga: ação conjunta (Matogrosso e narrador)

Ação 6 → demolição: ação singular (dono)

ação conjunta (homens)

Ação 7 → resignação: ação conjunta (narrador, Matogrosso, Joca)

Ação 8 → distribuição de necessidades conforme meios de satisfação: ação singular (Deus)

Ação 9 → catação de palha no jardim => conjunta (narrador, Matogrosso, Joca)

Ação 10 → canto pra esquecer => conjunta (narrador, Matogrosso, Joca)

Ações voltadas à transformação do meio físico: 2, 3, 6 (vista pelos homens), 9.

Ações voltadas à organização do meio social: 1, 4, 8.

Ações voltadas à transformação subjetivo-praxeológica de outro actantes: 5, 6 (vista pelo dono), 7, 10.

Ações voltadas à transformação subjetiva do próprio actante: 5, 7, 10.

Elementos de tensão que são criados a partir dos actantes e das ações

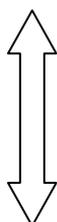
Actante	Ação	Tensão por fenômenos contraditórios	Tensão por fenômenos consecutivos	Tensão com outro actante
Interlocutor	1		Pode não se lembrar => será lembrado	Narrador – ação 1
Dono	6	Ordena a demolição X existência da maloca-casa velha-palacete	Manda demolir => homens demolem	Narrador, Matogrosso e Joca – ações 3, 4 e 5.
Homens	6	Demolem a mando do dono X realização da maloca Homens têm razão X Narrador, Matogrosso Joca não têm razão	Dono mandou demolir => demolem	Narrador, Matogrosso e Joca – ações 3, 4 e 5.
Deus	8	Deve dar necessidades conforme meios => eles não têm meios e têm necessidades não atendidas		Narrador, Matogrosso e/ou Joca – ações 2 ,3, 7 e 9.
Narrador	1	Não suporta a dor da lembrança X narração		Interlocutor – ação 1
	2	Necessidade de moradia e pobreza X maloca		
	2	precariedade da maloca X dias felizes		
	3	Necessidade de moradia X desmonte da maloca	demolição => tristeza	Dono e homens – ação 6
	5	Necessidade de moradia e pobreza e tristeza X impedimento da briga		Homens – ação 6 Matogrosso – ação 4
	7	Necessidade de moradia e pobreza e tristeza X resignação		
	7	Espera por ação divina X necessidade crescente		Deus – ação 8
	9	Necessidade de moradia X catação de palha como abrigo		Deus – ação 8
	10	Necessidade maior e dor por lembrar X canto para esquecer e re-experimentar felicidade passada		
Matogrosso	2	Necessidade de moradia e pobreza X maloca		
	2	Precariedade da maloca X dias felizes		
	3	Necessidade de moradia X desmonte da maloca		Dono e homens – ação 6
	4	Necessidade de moradia, pobreza e tristeza X briga impedida	demolição => tristeza	Homens – ação 6 Narrador – ação 5
	7	Necessidade de moradia e pobreza e tristeza X resignação		

	7	Espera por ação divina X necessidade crescente		Deus – ação 8
	9	Necessidade de moradia X catação de palha como abrigo		Deus – ação 8
	10	Necessidade maior e dor por lembrar X canto para esquecer e re-experimentar felicidade pasada		
Joca	2	Necessidade de moradia e pobreza X maloca		
	2	Precariedade da maloca X dias felizes		
	3	Necessidade de moradia X desmonte da maloca	demolição => tristeza	Dono e homens – ação 6
	7	Necessidade de moradia e pobreza e tristeza X resignação		
	7	Espera por ação divina X necessidade crescente		Deus – ação 8
	9	Necessidade de moradia X catação de palha como abrigo		Deus – ação 8
	10	Necessidade maior e dor por lembrar X canto para esquecer e re-experimentar felicidade passada		

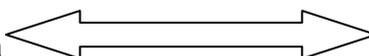
Mapa da totalidade das forças geradoras de tensão por grupos de actantes

(As flechas indicam as ações que os ligam)

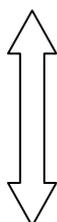
Interlocutor



Narrador, Matogrosso, Joca



Dono e homens



Deus

Uma vez que foram propostas essas categorias para a descrição dos actantes e de suas ações, podemos propor categorias para o nível das atividades coletivas da vida social, ou seja, para o nível das “esferas/campos” que organizam coletivamente o agir humano com vistas à estruturação de uma formação social. Assim, neste grau de generalização das atividades da vida social, podemos distinguir, num primeiro momento, a sua *razão de ser*, ou seja, os elementos que podem explicar sua gênese e sua estruturação, como as necessidades que elas buscam atender. Em seguida, podem ser identificadas as transformações no mundo que elas efetuam, ou seja, suas *finalidades*. Uma vez que as atividades são constitutivas de uma formação social, podemos encontrar nelas marcas de *estruturas e de processos sociais*. Sendo elas mesmas processos, tais atividades acontecem em determinados *espaços e tempos sociais*. Como essas atividades são internamente organizadas, elas demandam aos actantes a utilização de um conjunto de *instrumentos materiais e semióticos*. Portanto, elas demandam também *capacidades psíquicas* dos seus actantes. Estes, no entanto, se engajam nas ações ao assumirem *papéis sociais* nos quais é possível a realização de um conjunto de *condutas*. Ao mesmo tempo, há formas de *inter-relacionar os papéis sociais e as condutas*, seja numa hierarquia marcada por subordinações e coordenações, seja como atribuições de valor distintas a cada conduta e a cada papel. Por fim, há *atribuições de valor à atividade tomada em sua globalidade*, sejam valorações internas, emitidas por aqueles que a realizam, sejam valores externos emitidos por instâncias externas.

Não consideramos as atividades sociais como unidades estanques e definíveis como esferas com fronteiras claras e nítidas. Ao contrário, nós as tomamos como organizações porosas e permeáveis à alteridade. Por essa razão, consideramos que elas são heterogêneas, ou seja, uma única atividade traz em si marcas de outras atividades e estende seus traços também para além de si. Logo, ao acompanhar o percurso dos elementos que permitem descrever uma atividade representada num texto, podemos entrelaçar as atividades de maneira que possamos organizá-las num eixo da sucessão cronológica da formação social. Dessa maneira, nesse eixo cronológico podem ser definidos cortes num eixo de

simultaneidade que serão chamados de *períodos históricos representados no conteúdo temático*.

Em “Saudosa Maloca”, podemos deduzir 6 grandes épocas da evolução urbana de São Paulo que se entrecruzam na narrativa: 1: a época dos palacetes assobradados; 2: a época da transformação dos palacetes em “casas velhas”; 3: a época da ocupação das “casas velhas” pelas malocas; 4: a época da demolição das casas velhas e da construção de novos prédios; 5: a época dos prédios altos e da pobreza na rua; 6: a época na qual o passado histórico pode ser esquecido.

Vejamos a indicação de momentos em que as épocas se fazem notar:

“Se o senhor não tá lembrado **(6)**/ Dá licença de contá / Que aqui onde agora está / Esse ardício arto **(5)**/ Era uma casa véia **(2)** / Um palacete assobradado **(1)**/ Foi aqui, seu moço/ Que eu, o Matogrosso e o Joca / Construimos nossa maloca **(3)** / Mas um dia, / Nós nem pode se alembra / Veio os homens com as ferramenta / O dono mandou derrubá **(4)**”

Como argumentamos no primeiro capítulo, todo período histórico contém uma heterogeneidade de traços vindos de outras épocas. No que diz respeito aos objetivos desse trabalho, os períodos serão caracterizados primeiro por sua *datação em relação aos outros períodos do eixo da sucessão cronológica*, ou seja, por critérios que permitam estabelecer cortes discretos no eixo da sucessão temporal da formação social. Em seguida, é possível identificar *as atividades sociais implicadas em cada período*, que são um grau de análise já suficientemente generalizado a partir do qual se podem ver as ações e os actantes. Num terceiro momento, é possível ver *os valores sociais que são atribuídos ao período*, tanto os que são originários do próprio período como os que são originários de seu exterior.

No caso de “Saudosa Maloca”, a sexta época, a da possibilidade do esquecimento do passado histórico, é a do presente da enunciação. O que é visível no presente é a cidade *modernizada* pelos prédios altos visíveis. O passado *aristocrático* e sua decadência (épocas 2, 3, 4 e 5) não são mais visíveis e, exatamente por essa razão podem *ser esquecidos*. A *narração* da memória da saga dos extremamente pobres na transformação urbana é uma das atividades

que vemos nessa época presente, bem como o *canto final* no qual eles revivem a época provisória na qual tinham a maloca na “casa velha”.

Uma vez terminado esse nível de detalhamento dos acontecimentos, estes podem ganhar uma outra organização, por planos, como vemos a seguir.

4.1.2 – Análise descritiva dos planos de acontecimentos

A teia de relações antes identificada pode dar origem a uma outra organização, mais genérica. Uma vez que as ações e os eventos se ligam uns aos outros, podemos estabelecer planos de acontecimentos, que serão definidos como concentrações de acontecimentos relativamente distintas umas das outras. Uma vez estabelecidos, os planos podem ser organizados em dois eixos, um que destaque a simultaneidade dos acontecimentos e outro que destaque a sua sucessão cronológica.

No caso de “Saudosa Maloca”, podemos reconhecer, por exemplo, um plano formado pela evolução urbana e pelos usos da cidade. Reconhecemos nesse plano os acontecimentos relativos às cinco primeiras épocas que identificamos anteriormente.

Em cada um dos planos podem-se distinguir os elementos que se seguem.

Em primeiro lugar, podemos distinguir nos planos suas *cenar*, que são definidas aqui como um grupo de ações e eventos diretamente inter-relacionados. As *cenar* serão tomadas como a unidade distintiva dos planos de acontecimentos.

Nos planos, podemos reconhecer ainda as atividades sociais e a *heterogeneidade de épocas históricas* que são representadas no texto. Como são unidades processuais, os planos permitem também a identificação da *heterogeneidade dos ritmos sociais* que neles coexistem.

Como os planos são vistos pelos acontecimentos do conteúdo temático, é possível identificar em cada um deles os pontos de retenção de tensões emocionais e de construção de expectativas de resolução de tensões. Por fim, como não são unidades estanques, os planos se relacionam entre si. Ao relacionarmos os planos, é possível estabelecer relações de simultaneidade entre os acontecimentos dos diferentes planos. Assim, ao organizarmos os planos cronologicamente, estabelecendo as simultaneidades entre seus acontecimentos,

podemos ver, num primeiro momento, *as conjunções* e *as disjunções* entre os planos. Num segundo momento, podemos identificar *as tensões* e *as harmonias* entre esses planos.

Vejamos a síntese dessas questões na análise da letra de “Saudosa Maloca”:

Saudosa Maloca: descrição da relação entre planos

Cronologia Plano	CRONOLOGIA						ELEMENTOS DE TENSÃO DO PLANO.	
	PASSADO					PRESENTE	<i>Passado X presente</i>	
EVOLUÇÃO URBANA E USOS DA CIDADE <i>Actantes:</i> Narrador, Matogrosso, Joca, Dono, homens.	Palacete assobradado	Casa velha	malo ca	Dono manda derrubar	Retirada das coisas	1 – os homens demolem / 2- assistir a demolição / 3 - impulso de briga. 4 – se conformam	Edifício alto / Pegar palha na grama do jardim	<i>Passado aristocrático (palacete) X presente moderno (edifício alto)</i> <i>Riqueza aristocrática X abandono e decadência</i> <i>Riqueza aristocrática abandonada X malocas</i> <i>Poder do Dono através dos homens X falta de poder dos pobres</i> <i>Riqueza modernizadora X pobreza</i>
NARRAÇÃO <i>Actantes:</i> Narrador e Interlocutor						Narração / Canto pra esquecer	<i>Passado que pode ser esquecido X narração do que não deseja lembrar</i> <i>Desejo de esquecer X Canto de saudade para relembrar a Maloca.</i>	
SENTIDO E AVALIAÇÃO <i>Actantes:</i> Narrador, Matogrosso, Joca, homens, Deus.		Dias felizes		Tristeza e raiva		1 - A razão com os homens 2 – arranjarão outro lugar 3 – não tem razão 4 - Deus dá o frio conforme o cobertor	Canto sobre a saudade	<i>Necessidade permanente X resignação</i> <i>Necessidade permanente X atribuição de responsabilidade a Deus</i> <i>Necessidade permanente X saudade da maloca</i> <i>Necessidade permanente X maloca como solução, mesmo que precária.</i>
ELEMENTOS DE TENSÃO ENTRE PLANOS		<i>Necessidade precariamente e satisfeita X dias felizes</i>		<i>poder do dono X falta de poder, tristeza e raiva dos pobres.</i>		<i>Necessidades não atendidas X resignação e esperança por regras seculares e religiosas.</i>	Narração para lembrar X canto para esquecer	

Uma vez dispostos nos dois eixos temporais, os planos podem oferecer um ponto de vista privilegiado para um quadro síntese das tensões dominantes. São chamadas de tensões dominantes aquelas que englobam outras e, por razão dessa sua generalidade, funcionam como que pilares da organização dos conflitos vistos pelo conteúdo temático.

Vejamos o quadro construído para “Saudosa Maloca”:

Mapa dos elementos de tensão tomados pela relação entre planos do conteúdo

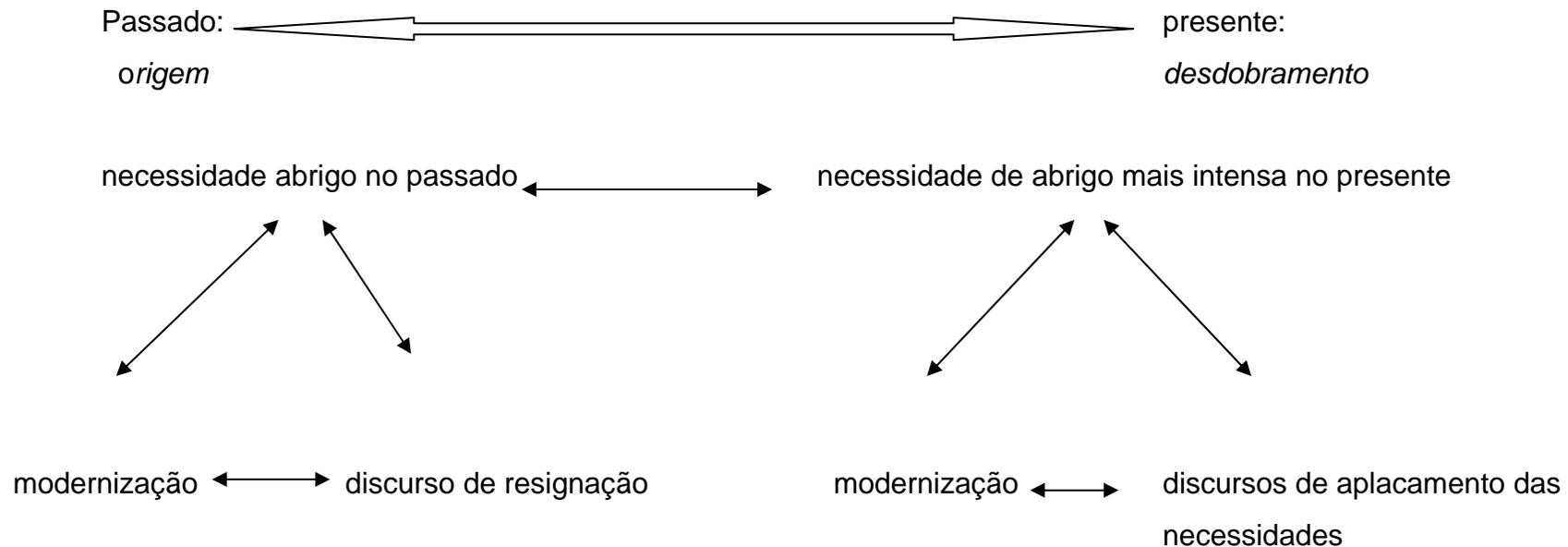
Temporalidade: presente e passado.

Elementos criadores de tensão: necessidades de habitação, produções verbais e modernização da cidade.

Elementos em cada tempo:

No passado: as necessidades frustradas; a modernização da cidade, as produções verbais para a resignação.

No presente: as necessidades maiores; o moderno visível ocultando a memória dolorosa; as produções verbais para lembrar o passado e que permitem superação da dor. Assim:



Se essas categorias forem eficazes, poderemos identificar no conteúdo temático diversas relações que compõem o mundo social, tal como procuramos defini-las nos primeiros capítulos. Em outras palavras, podemos identificar um mundo heterogêneo do ponto de vista de suas épocas históricas, de seus ritmos, de seus desencontros entre necessidades, meios de vida e possibilidades.

O próximo passo é mobilizar categorias para descrever a organização da forma textual.

4.2 - Procedimentos descritivos da arquitetura da forma textual

Os procedimentos de análise formal se baseiam, como vimos, no modelo da arquitetura textual de Jean-Paul Bronckart. O projeto desse autor pode ser apresentado como o estudo das relações que se travam entre o quadro sociocultural das atividades coletivas, as operações psíquicas e os textos como unidades comunicativas de nível superior produzidas pelas ações de linguagem, guardando estreita coerência com as demais referências desta pesquisa. Assim, as categorias para a análise da arquitetura interna dos textos que ele propõe (Bronckart: 1997) podem ser entendidas como um instrumento metodológico a serviço de diferentes pesquisas e intervenções coerentes com seus pressupostos teóricos mais gerais. Tal como na obra do autor, elas serão pensadas nas suas relações com as condições de produção de textos e com as operações psicológicas envolvidas. Cabe salientar que Bronckart (1997) constrói seu modelo supondo que essas relações formais organizam um conteúdo temático.

Como o texto é definido pelo seu caráter infra-ordenado, um primeiro conjunto de categorias, visa portanto caracterizar o contexto imediato no qual o texto é produzido. Tais categorias, já apresentadas, podem ser retomadas aqui sinteticamente. O emissor, o espaço e a duração da produção de um texto e seu receptor são pensados como instâncias socialmente formadas e, portanto, compreendidos como o *autor*, o *espaço* e o *tempo sociais* e os *destinatários* do texto. Como uma ação de linguagem é uma intervenção no mundo que busca produzir certos efeitos, o texto que dela resulta tem um *objetivo* (Bronckart: 1997. cap 3). Assim, confrontado com uma situação concreta, o autor mobiliza representações sobre o conteúdo temático e, dentre os recursos do intertexto,

seleciona um determinado gênero para realizar seu texto.

Como o ponto de partida é a interação social, a produção de um texto requer espaços mentais coletivos que instaurem um mundo no qual a passagem do individual ao coletivo – a comunicação – é possível. Conforme já discutimos, essas zonas de interface serão chamadas de “mundos discursivos” e serão realizadas como tipos de discurso segundo os recursos de cada língua natural.

No capítulo anterior, o conceito de mundo discursivo foi discutido para dar conta da particularidade de seu funcionamento nos textos artísticos. Neste momento, serão apresentadas apenas as propriedades do mundo textualizado, pois é neste que as tensões entre forma e conteúdo da obra de arte verbal se desenrolam.

Um texto pode marcar explicitamente ou apagar as referências ao seu contexto imediato; pode também apresentar o seu conteúdo de modo conjunto ou disjunto de seu contexto. Isso torna possível chegar aos quatro *tipos de discurso* já definidos. O mundo que implica os parâmetros do contexto e tem o conteúdo conjunto será realizado no *discurso interativo*. O que implica os parâmetros do contexto imediato e apresenta os conteúdos de modo disjunto será realizado no *relato interativo*. O mundo que não implica os elementos do contexto imediato e que apresenta os conteúdos de modo conjunto será realizado no *discurso teórico*. O que não implica os elementos do contexto e cujo conteúdo é disjunto será realizado no *discurso narrativo*.

Como a textualização realiza um mundo – artístico – com lógica própria, podemos afirmar que o texto artístico é organizado como uma ação de linguagem atribuída a alguma instância. Para designar essa instância, será usada a categoria de textualizador. O textualizador está em relação com seus destinatários, vinculado a um espaço e a um tempo sociais e tem em vista certos objetivos. Mais do que isso, as formas de marcação dos textualizadores mobilizam uma língua natural pensada na sua indexação a meios sociais e regiões. Tais instâncias fazem igualmente referências a outros textos e “falam” ou “escrevem” de acordo com certos gêneros.

Para produzirem seus textos, portanto, esses textualizadores marcados precisam, do mesmo modo que os agentes do mundo “da vida”, criar mundos nos

quais a comunicação é possível. As situações de ação de linguagem criadas no mundo artístico instauram portanto *tipos de discurso* que correspondem a esses quadros comunicativos criados no interior do mundo próprio da obra de arte.

No exemplo anterior, a responsabilidade pelo texto de “Praça Clóvis” é transferida a um *textualizador* que, pelo tipo discursivo “relato interativo”, se refere diretamente à sua interlocutora, narrando um acontecimento passado e suas conseqüências para seu estado de espírito.

Uma vez que aceitamos a idéia de que a forma é o elemento dinâmico dos textos artísticos, optamos por organizar os três níveis do modelo da arquitetura da forma textual de Bronckart em dois grupos. O primeiro corresponde aos elementos formais que definem sobretudo a distribuição dos elementos do conteúdo em séries e à apresentação das instâncias a partir das quais as avaliações sobre os elementos do conteúdo temático são explicitadas. Por essa razão, esses elementos tendem a ser mais estáticos e com menor potencial de criação das tensões emocionais da forma. O segundo grupo de categorias é, por assim dizer, mais “ligeiro”. Trata-se dos mecanismos responsáveis pela tessitura fina do texto, dos mecanismos pelos quais é assegurada a coerência textual durante sua progressão linear.

O primeiro grupo será chamado de *dimensão da macro-organização textual*. Trata-se de um agrupamento do que Bronckart chama de infra-estrutura textual e mecanismos enunciativos. O segundo grupo será chamado de *dimensão da progressão textual*, o que Bronckart denomina *mecanismos de textualização*.

4.2.1 - A macro-organização textual

No nível da macro-organização textual, podemos identificar os subníveis da infra-estrutura textual e dos mecanismos enunciativos, tal como definidos por Bronckart (1997).

No primeiro, estão os tipos do discurso e as formas de planificação do texto. Estas correspondem à organização seqüencial do conteúdo temático segundo os objetivos definidos na interação. Em sua forma mais acabada, a organização seqüencial pode lançar mão, de forma combinada ou não, dos protótipos de seqüenciação. A definição de Bronckart (1997) retoma a categorização proposta

por Adam (1992). Os protótipos de Adam são a seqüência narrativa, a explicativa, a descritiva, a argumentativa e a dialogal. De cada uma delas, com exceção da primeira, apresentarei apenas os objetivos aos quais se ligam. (Para uma descrição pormenorizada de seus componentes, ver Adam: 1992 e Bronckart: 1997).

A seqüência narrativa está ligada ao objetivo de contar uma história ao interlocutor de modo que ele experimente a tensão de um conflito e sua solução. Seus momentos centrais são uma situação inicial na qual há uma estabilidade, um conflito que tensiona essa estabilidade e gera a expectativa de sua resolução, a resolução propriamente dita e a situação final que restabelece a estabilidade. Apesar de os textos artísticos costumarem lançar mão dessa seqüência para construir sua tensão central, é preciso realçar que a noção de tensão formal levantada por Vigotski é apenas parcialmente contemplada pela tensão que organiza a seqüência narrativa.

A seqüência explicativa está ligada ao objetivo de explicitar conhecimentos considerados não controversos que o enunciador julga ser desconhecidos de seu interlocutor. A seqüência descritiva está ligada ao objetivo de fragmentar um aspecto do mundo nas partes que o formam, mostrando-as ao seu interlocutor. A seqüência argumentativa está ligada ao objetivo de defender uma afirmação que é objeto de controvérsias junto ao interlocutor. A seqüência dialogal organiza as interações verbais em turnos de fala marcados por uma abertura e um encerramento.

A combinação dos tipos de discurso e das formas de seqüenciação permite evidenciar a apresentação do mundo artístico-discursivo em relação aos parâmetros comunicacionais estabelecidos no seu interior e permite ainda considerar a macro-organização seqüencial do conteúdo temático em relação aos objetivos das interações verbais.

Como exemplo, vejamos a distribuição dos tipos de discurso e da planificação em “Saudosa Maloca”:

Tipo de discurso	Texto
Discurso interativo	Se o senhor não tá lembrado Dá licença de contá Que aqui onde agora está Esse adifício arto Era uma casa véia Um palacete assobradado
Relato interativo	Foi aqui, seu moço Que eu, o Matogrosso e o Joca Construímos a nossa maloca Mas um dia,
Discurso interativo	Nóis nem pode se alembrá
Relato interativo	Veio os homens com as ferramenta O dono mandou derrubá Peguemo tuda as nossas coisa E fumos pro meio da rua apreciá a demolição que tristeza que nóis sentia cada tábuia que caia doía no coração
Discurso teórico	Matogrosso quis brigar Mas em cima eu falei “os home está com a razão. Nós arranja um outro lugar” Só se conformemos quando o Joca falou
Discurso interativo	Deus dá o frio conforme o coberto E hoje nós pega palha Na gramas do jardim E pra esquecer
Relato interativo	Nós cantemos assim: Saudosa Maloca Maloca querida Dim dim donde nós passemos Dias feliz de nossa vida

Etapas da planificação de Saudosa Maloca

Estrofe	Etapa da planificação	Trecho correspondente
Estrofe 1	Licença que cria condições para a narrativa	Se o senhor não tá lembrado Dá licença de contá
	situações antecedente e posterior à narrativa.	Que aqui onde agora está Esse adifício arto Era uma casa véia Um palacete assobradado
	ação inicial criadora de estabilidade (situação inicial)	Foi aqui, seu moço Que eu, o Matogrosso e o Joca Construímos a nossa maloca
Estrofe 2	Complicação	Mas um dia, Nóis nem pode se alembrá Veio os homens com as ferramenta O dono mandou derrubá
	Reação ao conflito (ações)	Peguemo tuda as nossas coisa E fumos pro meio da rua apreciá a demolição
	Aprofundamento do conflito (ações)	que tristeza que nós sentia cada tábuia que caia doía no coração
Estrofe 3	Retardamento das soluções (ações)	Matogrosso quis brigar Mas em cima eu falei “os home está com a razão. Nós arranja um outro lugar”
	Resolução do conflito	se conformemos quando o Joca falou Deus dá o frio conforme o cobertor
	Conseqüência no presente (situações final)	E hoje nós pega palha Na gramas do jardim E pra esquecer Nós cantemos assim: Saudosa Maloca Maloca querida Dim dim donde nós passemos Dias feliz de nossa vida

A esse nível infra-estrutural, podemos associar os mecanismos enunciativos, que são responsáveis pela coerência pragmática do texto. Trata-se de mecanismos que procuram consolidar os sentidos pretendidos pelo texto ao fazer que elementos do conteúdo temático sejam enunciados de determinados pontos de vista e matizados por avaliações diversas. Assim, seus componentes são os *mecanismos de modalização*, que explicitam as avaliações, e os *mecanismos de gerenciamentos das vozes enunciativas*, por meio dos quais o textualizador atribui

a responsabilidade pelo que é enunciado a outras instâncias e a si mesmo. Esses dois mecanismos serão apresentados aqui de modo sumário. Cada pesquisa que for realizada deverá, de acordo com suas necessidades, ampliar essas categorias lançando mão da bibliografia existente. Por exemplo, a análise a relação da voz do textualizador com a dos personagens deverá lançar mão da categoria de polifonia, formulada por Bakhtin (para uma exposição da categoria de polifonia em Bakhtin, cf. Bezerra: 2005).

As vozes são as instâncias do texto que definem os pontos de vista pelos quais os fenômenos são vistos. Uma primeira voz a ser destacada é a responsável pela enunciação do texto tomado em sua globalidade. No desenvolvimento mais recente de seu modelo, Bronckart reserva ao termo textualizador o papel de realizar uma operação psicológica responsável pela organização do texto. Essa operação pode ser marcada por um expositor, no caso dos textos organizados no eixo do expor (discurso teórico e discurso interativo) ou por um narrador, no caso dos textos organizados no eixo do narrar (narração e relato interativo). No entanto, a operação pode ser ocultada, numa espécie de marcação *par défaut*. É o caso, por exemplo, de textos nos quais os personagens dialogam e se responsabilizam integralmente pelos turnos de fala, apagando a instância que gera tal interação. Note-se que, ainda assim, as instâncias que assumem as falas no curso do texto não se confundem com a instância de textualização, que permanece oculta numa espécie de formatação do quadro no qual os personagens interagem²⁶.

Além disso, há a *voz dos personagens*, ou seja, daqueles que são implicados nos fenômenos enunciados. Ressalte-se que a categoria actante que foi mobilizada para a análise do conteúdo temático não coincide exatamente com as vozes, pois um mesmo actante pode estar marcado formalmente no lugar de textualizador e de personagem; pode ser representado num ou noutro lugar social, numa época ou outra de sua vida. Na análise da estrutura do conteúdo, essas diferenças dizem respeito a um só actante e a seu percurso sócio-histórico; na análise da arquitetura da forma textual, esse actante é desdobrado em instâncias responsáveis pelas enunciações presentes no texto. Como exemplo, tomemos o

²⁶ Trata-se de uma reformulação das teses do autor apresentadas em Bronckart, 1997, objeto de comunicação pessoal feita a mim pelo autor.

narrador de “Saudosa Maloca”, que é apresentado tanto na voz do *narrador* como na de um *personagem* individual e na voz de um *nós* composto por ele como *personagem*, por Matogrosso e por Joca.

Bronckart (1997) distingue também as *vozes sociais*, que correspondem a instituições ou grupos sociais aos quais é atribuída a responsabilidade por uma dada enunciação. Além disso, o *autor* pode emergir num texto como uma voz à qual se atribuem responsabilidades enunciativas. Por fim, vale salientar que essas vozes podem ser apresentadas de modo direto ou indireto. O primeiro modo aparece sobretudo nos turnos de fala de um diálogo; o segundo, quando uma voz evoca outra.

Os elementos do conteúdo, organizados em proposições, podem ser apresentados como dados auto-evidentes e como constatações de fatos objetivos que valem por si mesmos. Nesse caso, há a ausência de modalização. No entanto, os segmentos do conteúdo temático podem ser objeto de avaliações ou de comentários explicitados no texto. Esses juízos apreciativos e comentários serão atribuídos necessariamente por uma voz. Bronckart (1997. p. 330 ss) apresenta quatro tipos de modalização, organizados segundo os critérios tomados para a avaliação do segmento.

Quando os critérios forem originários do mundo objetivo e estiverem organizados segundo o seu valor de verdade, haverá uma *modalização lógica*. Quando os critérios forem regras e valores sociais ou opiniões coletivamente válidas, haverá uma *modalização deôntica*. Se os critérios forem marcados do ponto de vista do mundo subjetivo da voz que manifesta o juízo em questão, haverá um *modalização apreciativa*. Por fim, pode ocorrer que sejam atribuídos aos actantes do conteúdo temático aspectos de sua responsabilidade por sua ação, por exemplo, motivos, intenções e capacidades; neste último caso, haverá uma *modalização pragmática*.

Vejamos as vozes e as modalizações que identificamos em “Saudosa Maloca”:

Distribuição de vozes

Vozes		diretas	indiretas	Voz que a introduz
Voz do autor	Não é marcada			
Vozes de textualizadores		Narrador-textualizador		
Vozes de personagens		Narrador-personagem		
			Joca	Pelo narrador
			Nós-presente (narrador personagem, Matogrosso e Joca)	Pelo narrador
			Nós-presente (narrador personagem, Matogrosso e Joca)	Pelo narrador
		Dono		Pelo narrador
Vozes sociais			Voz social do provérbio	Por Joca, que é introduzido pelo narrador

Distribuição das modalizações:

Vozes	Modalizações →	Lógicas	deônticas	apreciativas	Pragmáticas – capacidades acionais
Vozes de textualizadores	Narrador-textualizador				Matogrosso quis brigar
Vozes de personagens	Narrador-personagem				
	Joca				
	Dono				
	nós				Não pode se alembra
	Voz social - provérbio				

Neste ponto, é possível um primeiro momento de síntese com a análise da *distribuição das tensões na macro-organização textual*. Tomando os tipos de discurso e a planificação como critérios, podemos organizar um quadro nos eixos da simultaneidade e da seqüência cronológica e neles localizar neles as vozes e as modalizações. É o que fizemos abaixo com “Saudosa Maloca”.

Quadro síntese da infra-estrutura textual e os mecanismos enunciativos de Saudosa Maloca:

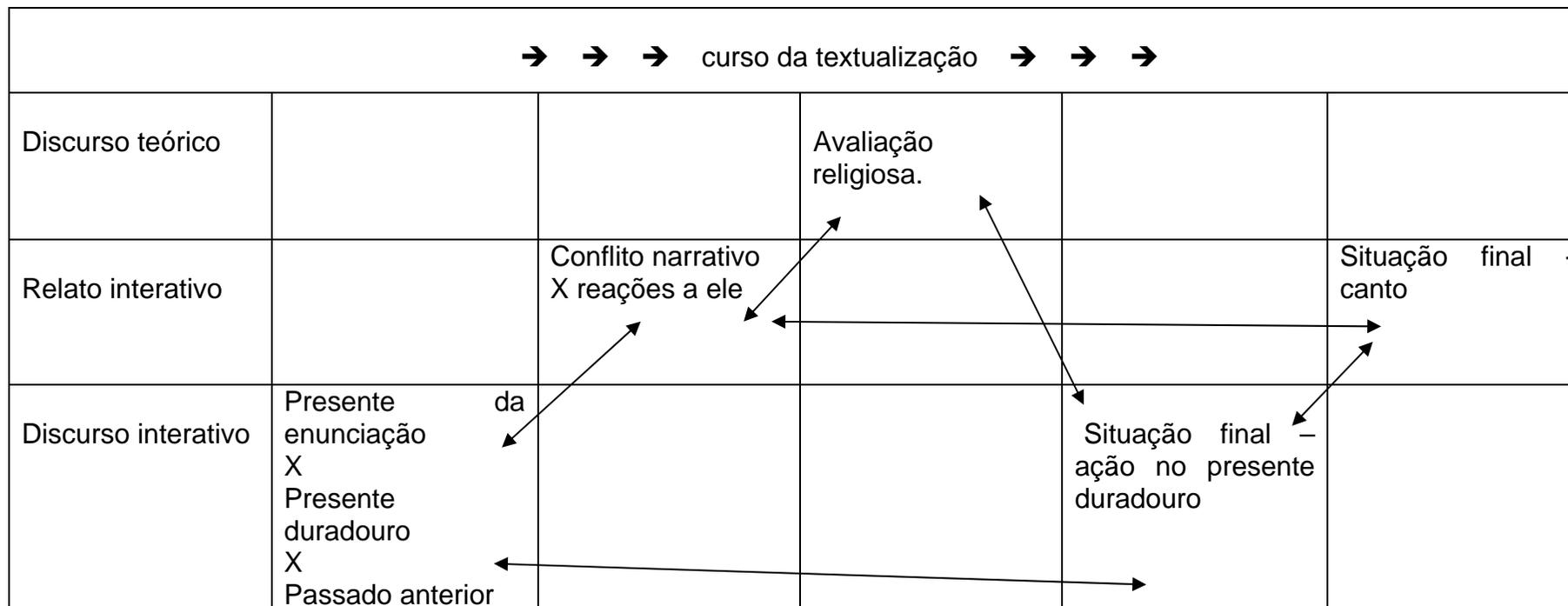
→ → → curso da textualização → → →

Tipos de Discurso	<i>Etapa da planificação</i>						
	Vozes (modalização)						
Discurso teórico					<i>resolução</i>		
					Voz social provérbio		
Relato inteativo		<i>Situação inicial</i>		<i>Conflito</i>			<i>Situação final e nova resolução</i>
		“Nós-passado”		Dono			
				<i>Ações e preparação da solução</i>			
				Narrador-personagem (modalização pragmática), Matogrosso e Joca “nós-passado”			Narrador-textualizador e “nós-passado” e “nós presente”
Discurso interativo	Licença que cria condições para a narração		Comentário sobre a complicação				Situação final no presente com nova tensão
	Narrador-textualizador e interlocutor		Nós (narrador textualizador, Matogrosso e Joca)				
	situação antecedente posterior à narrativa.						Narrador textualizador, “nós-presente”
	Narrador-textualizador e interlocutor “Nós-presente” (modalização pragmática)						

A partir daí, podemos indicar as linhas de força que se tensionam nos eixos da simultaneidade e da seqüência cronológica do texto. Com isso, podemos chegar às tensões organizadas pela macro-estrutura da arquitetura da forma textual.

Vejamos como as identificamos em “Saudosa Maloca”:

Distribuição das tensões organizadas na macro-estrutura textual de “Saudosa Maloca”:



4.2.2 - Dimensão da progressão textual

Na condição de responsáveis pela constituição da tessitura mais fina de um texto, os mecanismos de textualização garantem que, ao longo da progressão do texto, sua coerência temática seja guardada (Bronckart: 1997, p. 260). Bronckart identifica três planos de análise dos mecanismos de textualização, embora só desenvolva categorias para um deles. O primeiro é o da *micro-sintaxe*, responsável pela organização dos elementos da frase em torno do sintagma verbal. O segundo é o da *macro-sintaxe*, referindo-se a subconjuntos de estruturas que pertencem à frase gráfica e estão ligados a elementos da micro-sintaxe, mas que não podem ser descritos nos mesmos termos; essas estruturas relacionam os elementos aos quais se ligam a elementos de frases próximas. O terceiro plano se refere às *regras de organização do texto*. As regras são chamadas de mecanismo de textualização e podem ser agrupadas em três conjuntos: os mecanismos de conexão, os mecanismos de coesão nominal e os mecanismos de coesão verbal.

Os mecanismos de conexão dizem respeito à marcação, na progressão temática, de suas articulações mais globais. São, por isso, realizados pelos organizadores textuais e podem ser mobilizados na transição entre tipos de discurso, nas fases de uma seqüência ou em articulações mais localizadas (Bronckart: 1997, p. 264-8).

Os mecanismos de coesão nominal ajudam a dar estabilidade e continuidade à progressão do conteúdo temático, pois organizam as retomadas de um elemento já apresentado. Essas retomadas são realizadas por unidades que se chamam anáforas e, como se realizam em série, criam séries anafóricas que funcionam como um fio que une as diversas reaparições de um elemento. Vale dizer que um elemento apresentado pode ser retomado integralmente ou em parte, pode ser alterado ou renomeado, o que tem implicações para a construção do sentido e das tensões criadas pela forma textual.

Os mecanismos de coesão verbal se referem à criação de uma relação de continuidade, descontinuidade e/ou oposição entre os processos do

conteúdo temático. Por meio deles, os processos do conteúdo temático podem ser relacionados em eixos temporais e ser vistos nas durações que lhes são atribuídas.

Bronckart trabalha com três parâmetros para compreender a coesão verbal. Os *processos verbalizados* nos textos podem ser apreendidos e, eventualmente, podem ser localizados em relação aos outros. Os *eixos temporais*, por sua vez, podem ser organizados seja pelos tipos discursivos ou por eixos mais localizados. Ao mesmo tempo, há uma *duração associada à produção do texto*.

A partir desses parâmetros, o autor distingue quatro funções dos mecanismos de coesão verbal: duas funções de temporalidade e duas funções de contraste.

As funções de temporalidade dizem respeito à localização dos processos em função de variáveis de controle. A *temporalidade primária* é associada ao eixo de referência que se vincula aos tipos discursivos e à duração associada à produção do texto. As *temporalidades secundárias* se referem a processos que podem ser relacionados a um outro que, por sua vez, pode ser localizado na temporalidade primária.

A *função de contraste global* diz respeito à relação entre séries de processos nas quais uma delas se apresenta em primeiro plano e as outras em planos de fundo. A *função de contraste local* se refere a fenômenos localizados; aí, um fenômeno se coloca no primeiro plano e os outros em planos ao fundo (Bronckart: 1997, cap 8).

Cada um desses mecanismos pode ser analisado do ponto de vista das tensões que gera. Os mecanismos de textualização podem auxiliar na criação de tensões relativas à organização global do texto. As séries anafóricas que caracterizam os mecanismos de coesão nominal podem criar tensões relativas tanto aos aspectos do elemento referente que são retomados como às avaliações que são associadas às retomadas do elemento referente. Os mecanismos da coesão verbal contribuem para criar tensões relativas ao desdobramento dos fenômenos do conteúdo temático ao longo da progressão linear do texto. Exatamente por essa razão, consideramos que estes últimos mecanismos são de crucial importância para a construção das expectativas do

espectador no curso da leitura.

Para continuarmos em nossa exemplificação, vejamos a análise que propomos para os mecanismos coesão verbal em “Saudosa Maloca”:

Análise dos fragmentos de Saudosa Maloca em discurso interativo

Os três principais fragmentos em discurso interativo estão ligados ao eixo de referência temporal associado ao instante da produção. São eles:

Fragmento 1:

Se o senhor não **tá** lembrado

Dá licença de **contá**

Que aqui onde agora **está**

Esse adifício arto

Era uma casa véia

[era] Um palacete assobradado

(...)

fragmento 2:

Nóis nem **pode** se alembrá

(...)

Fragmento 3:

E *hoje* nós **pega** palha

Na gramas do jardim

E pra esquecer

Nós **cantemos** assim:

A temporalidade primária no fragmento 1:

Todos os verbos em negrito no presente do indicativo assinalam que os seguintes eventos ocorrem ao mesmo tempo:

- o interlocutor pode não se lembrar
- o narrador pede licença pra contar
- o narrador começa a contar
- há um edifício alto que é mostrado
- há algo oculto no local onde está o edifício (uma casa velha, um palacete assobradado)

O primeiro eixo de referência temporal é o associado á produção de linguagem. Seu ponto de referência é a situação de produção do que é “dito” pelo narrador. A partir do momento em que a narração começa, no entanto,

define-se um outro eixo de referência temporal associado aos processos relatados pelo narrador. O único verbo que não está no presente do indicativo (*era*, cuja segunda ocorrência é elidida) está no pretérito imperfeito e desloca o eixo de referência temporal para o passado, criando um ponto de referência anterior que marcará o ponto a partir do qual a cronologia dos processos poderá ser organizada. O discurso interativo, portanto, cria duas balizas temporais, a do antes e a do agora, que vão determinar o eixo de referência temporal dentro das quais será criado o tipo discursivo relato interativo. Esse eixo funcionará como uma temporalidade primária à qual todos os demais processos serão ligados, pois ele será marcado nos outros tipos de discurso que aparecem na canção.

Análise do contraste global nos fragmentos de discurso interativo:

Apesar de os acontecimentos abaixo serem simultâneos, pois estão situados no presente enunciativo, podemos organizá-los numa ordem cronológica cujo eixo de referência é a temporalidade associada à produção discursiva:

- 1 - o interlocutor pode não se lembrar
- 2 - o narrador pede licença para contar
- 3 - o narrador começa a contar
- 4 - há um edifício alto que é mostrado
- 5 - afirma-se que o edifício era uma casa velha, um palacete assobradado.

Contrastam-se aqui duas dimensões temporais do presente. Uma, pontual, é marcada pela ação de linguagem do narrador; outra, duradoura, é marcada pela descrição de características da “época” presente, por oposição ao passado narrado.

A sucessão dos eventos na organização da fala do narrador faz que as coordenadas da situação de produção de sua fala funcionem como um *segundo plano* a partir do qual o ato de *contar* passará ao primeiro plano.

Assim, em um primeiro momento, o presente duradouro funciona como o segundo plano a partir do qual o narrador vai começar a sua narração. Com isso, o ato de narrar, ligado diretamente à temporalidade associada à produção discursiva, passa ao primeiro plano.

Devido às características do discurso interativo, elementos do contexto de produção são incorporados ao conteúdo temático da fala do narrador. Se até então a enunciação do narrador estava no primeiro plano, quando ele começa a falar, o que passa ao primeiro plano é o conteúdo temático de sua fala. Com isso, uma característica do presente duradouro passa ao primeiro plano como a baliza presente dos fenômenos que serão cantados (o edifício alto). No passado, será selecionada uma característica que marcará a outra baliza temporal (era uma casa velha, um palacete assobradado). Uma dimensão do presente, a pontual, está contida, portanto, na outra dimensão do presente, a duradoura. Esta última, por sua vez, se liga à baliza do passado para constituir a temporalidade primária de todo o texto de “Saudosa Maloca”.

Em síntese: o eixo temporal associado à produção discursiva começa no primeiro plano, deixando em segundo a descrição do seu contexto de produção. Entretanto, quando a enunciação se inicia, o ato de produção em si passa ao segundo plano para dar destaque a um eixo temporal que organiza o conteúdo temático da fala do narrador, cujas balizas são mobilizadas na situação de produção.

Até aqui, foi definido o eixo de referência temporal que efetivamente organiza o primeiro plano dos fenômenos do texto. No entanto, temos apenas suas balizas extremas, o antes e o agora, havendo um vazio entre esses pontos limítrofes. Faltam os fenômenos que permitem segmentar esse intervalo em momentos precisos, que preencham o vazio e liguem o passado ao presente. Isso será efetuado na continuidade do texto, mas num outro tipo de discurso: o relato interativo.

Contraste local no fragmento 1

Era uma casa velha – [era] um palacete assobradado.

Os dois eventos são apresentados como simultâneos, mas o segundo – palacete assobradado – funciona como um elemento descritivo que especifica

o primeiro – casa velha. Desse modo, são contrastados dois tempos, o tempo da “casa velha” e um tempo anterior, o do “palacete assobradado”, que é o estado da casa quando ela era nova.

Análise do fragmento 2 em discurso interativo

*“nóis nem **pode** se alembra”*

Tanto o sujeito (nós = narrador, Matogrosso e Joca) da oração como seu sentido (se lembrar de quê?) só são depreendidos por referências co-textuais apresentadas no relato dos eventos do passado. No entanto, esse fragmento construído pelo verbo conjugado no presente do indicativo interrompe o curso do fragmento em relato interativo para introduzir um comentário situado no presente da enunciação do narrador, portanto após o desenrolar dos eventos que serão narrados.

Se está ligado ao presente da enunciação, o comentário, no entanto, não tem sua duração limitada ao eixo temporal associado estritamente ao aqui e agora da produção de linguagem. Está ligado ao presente duradouro e é, portanto, mais um elemento descritivo do período no qual o narrador fala. Essa breve irrupção do presente que define o segundo plano funciona para marcar emocionalmente os dois pólos temporais que organizam o texto e para tensioná-los. O presente é também a época a partir da qual se avalia aquilo que é narrado.

Análise do fragmento 3 em discurso interativo

O terceiro fragmento em discurso interativo acontece nesse mesmo eixo de temporalidade primária, mas como está ligado ao fragmento organizado pelo relato interativo, sucedendo-o, será analisado após a análise do fragmento em discurso interativo.

Análise do fragmento em discurso interativo

O fragmento é o seguinte:

Foi aqui, seu moço
Que eu, o Matogrosso e o Joca
Construímos a nossa maloca

Mas um dia,
(...)
Veio os home com as ferramenta
O dono mandou derrubá
Peguemo tuda as nossas coisa
E fumos pro meio da rua
apreciá a demolição
que tristeza que nós sentia
cada tábuá que caia
doía no coração

Matogrosso quis brigar
Mas em cima eu falei
DI “os home está com a razão.
DI Nós arranja um outro lugar”
Só se conformemos quando o Joca falou
DT [DEUS DÁ O FRIO CONFORME O COBERTOR]

As funções de temporalidade

O fragmento em relato interativo é o conteúdo da fala que é preparada no fragmento já analisado. A ele estão ligados, de modo subordinado, o fragmento em discurso teórico (**DT**) e o fragmento em discurso interativo (**DI**).

Sendo assim, as balizas que marcam o eixo de referência temporal são exatamente aquelas já analisadas, ou seja, o passado das ações narradas (palacete assobradado); o ponto de partida das ações narradas (a existência da casa velha) e o final das ações narradas (o presente marcado pelo discurso interativo).

A partir desse eixo que define a temporalidade primária, os fenômenos podem ser dispostos sucessivamente de modo a segmentar esse eixo temporal (construímos nossa maloca/veio os home com as ferramenta/ cada tauba que caía) e a ligar as balizas do antes e do depois (palacete assobradado, casa velha – edifício alto).

É em relação a esse eixo que os outros fenômenos podem ser localizados.

Funções de contraste global

Na série abaixo, estão enumeradas as ações que se seguem à chegada dos homens e que acontecem durante a demolição:

- 1 – desmonte da maloca (**peguemo** todas as nossa coisa)
- 2 – assistir a demolição (e **fumo** pro meio da rua **apreciá** a demolição)
- 3 – tristeza e dor (**doía** coração)
- 4 – impulso para a briga (Matogrosso **quis brigar**)
- 5 – reação ao impulso de Matogrosso (mas em cima eu **falei**)
- 6 – conformação (só nos **conformemo** quando o Joca **falou**)

Podemos então deduzir que o evento que representa a tensão narrativa (a chegada dos homens para começar a demolição), funciona como um segundo plano para os processos atribuídos aos protagonistas, que aparecem em primeiro plano. À série de fenômenos de base (construção da maloca – chegada dos homens – demolição – prédio alto) corresponde uma outra série, atribuída aos protagonistas, que é toda construída por formas de reação à demolição.

Contraste local

Há dois fenômenos de contraste local nesse segmento. Um é marcado no interior do relato interativo, e o outro será marcado pela mudança de tipo discursivo.

1: a chegada dos homens para a demolição

O fragmento “o dono mandou derrubar”, construído no pretérito perfeito, é adicionado como um elemento que explica o processo ao qual se refere: “veio os home com as ferramenta”. É pelo significado dos verbos (dono manda derrubar => homens chegam com as ferramentas) que ele pode ser colocado como sendo anterior ao evento da demolição. A construção “mas um dia”, que marca a introdução da tensão narrativa, faz supor um intervalo de tempo indefinido entre a construção da maloca e a chegada dos homens. Logo, pode-se deduzir que a ordem do dono é um evento situado nesse intervalo identificável no eixo de temporalidade primária.

2: o discurso interativo subordinado ao relato interativo

A partir do impulso de Matogrosso para a briga, é adicionada a fala do narrador, que é posterior à manifestação do impulso mas anterior à realização do ato de brigar. A produção dessa fala é situada no eixo temporal do relato

interativo, mas o conteúdo da fala (os homens tá com a razão, nós arranja outro lugar) é apresentado como um fragmento de discurso interativo. Há aqui um desdobramento de mundos discursivos, com a criação de um discurso interativo situado no passado e subordinado ao eixo temporal do relato interativo. O verbo *estar* no presente do indicativo marca a contemporaneidade entre o juízo e o agir avaliado: a demolição que está em curso. O verbo *arranjar* conjugado também no presente do indicativo, no entanto, tem valor de futuro (nós *arranjaremos* outro lugar). Assim, como é uma previsão, esse fragmento de discurso interativo cria um ponto de referência para a avaliação dos acontecimentos do relato interativo posteriores a ele.

Discurso teórico presente do relato interativo

Deus dá o frio conforme o cobertor

O fragmento em discurso teórico é o conteúdo da fala de Joca. Assim como a fala do narrador dirigida a Matogrosso, a de Joca está ligada ao eixo temporal do relato interativo pelo fato de que a ação de linguagem que o realiza transcorre nesse eixo. Sendo assim, não só a situação de produção da fala de Joca pode ser situada neste eixo, mas também a sua decorrência imediata: os protagonistas se conformaram.

O conteúdo da fala de Joca, no entanto, é construído no presente do indicativo com valor atemporal, como é característico do discurso teórico. Logo, a fala de Joca é apresentada como uma sentença válida em qualquer mundo possível. É por ter esse estatuto de validade atemporal, portanto, que a fala de Joca cria um mundo autônomo em relação ao eixo de temporalidade primária. Como decorrência, o contraste local gera um contraste entre o DT e todos os processos do texto.

Esse fragmento, ainda, está numa estreita relação dialógica com a fala anterior do Narrador que é construída no discurso interativo subordinado ao relato interativo. A fala do Narrador em reação ao impulso briga de Matogrosso projetava o desenrolar dos fenômenos para o futuro no eixo da temporalidade primária. A fala de Joca, por sua vez, apresenta a razão pela qual os protagonistas se conformaram. Ela aplaca todas as temporalidades e remete o texto para um mundo fora do tempo ordinário no qual os eventos transcorrem.

O tempo das verdades eternas.

Será marcado pelo ponto de vista dessas duas avaliações que projetam para o futuro a realização da necessidade do trio que o texto voltará ao presente da situação de linguagem, marcado pelo discurso interativo.

Volta ao discurso interativo

E hoje nós **pega** palha
Na gramas do jardim
E pra esquecer
Nós **cantemos** assim:

Após o trecho em discurso teórico, que estende os eventos para além da temporalidade primária, o texto volta ao mundo do discurso interativo do presente da enunciação. A primeira marca do retorno é o advérbio *hoje*, que indica que todo esse fragmento é contemporâneo do primeiro fragmento em discurso interativo.

Os dois verbos estão no presente do indicativo e são apresentados como processos concomitantes, pois não há marcação de sucessão temporal entre eles. São, portanto, dois processos situados no eixo do presente duradouro, situável no eixo da temporalidade primária como a decorrência imediata dos eventos organizados pelo relato interativo.

Como vimos, as balizas que marcaram a temporalidade primária foram o antes e o agora do espaço no qual se construiu a maloca. Essas duas balizas foram ligadas pela chegada dos homens e pela demolição, que formaram um segundo plano que deixava em primeiro plano as reações dos protagonistas. Duas avaliações dos protagonistas, a do narrador e a de Joca, foram construídas em tipos discursivos que saíram do relato interativo. Nos dois casos, houve projeções para o futuro: o narrador diz que conseguiriam onde morar; Joca afirma que Deus dá o frio (a necessidade) conforme o cobertor (seu meio de satisfação).

Com a chamada da voz divina logo após a perspectiva de futuro, há a suspensão da temporalidade primária e uma expectativa quanto ao desfecho da história. Assim, na volta do texto ao discurso interativo, todo o destaque fica para as ações dos protagonistas, que preparam para dar todo o destaque ao canto final. Assim, o que estava em primeiro plano passa para o segundo,

deixando o último fenômeno do texto em destaque.

Novo relato interativo

Do mundo do discurso interativo, um desses processos (nós cantemo) é apresentado em seu interior, o que gera mais uma mudança de tipo de discurso.

Saudosa Maloca
Maloca querida
Dim dim donde nós **passemo**
Dias feliz de nossa vida

Assim, o novo fragmento de discurso interativo faz referência a um fenômeno que pode ser localizado no eixo primário de referência temporal, o período no qual viveram na maloca. Trata-se, portanto, de uma avaliação do período que vai da construção da maloca à chegada dos homens, um período que até agora não havia sido caracterizado. Sabíamos apenas que foi nele que o dono deu a ordem de derrubada da casa velha/maloca. Assim, o último fragmento em discurso interativo tem relação direta com o presente em relato interativo do qual emerge e com todo o fragmento em relato interativo ao qual complementa.

Um quadro sintético dos eixos temporais pode ser organizado da seguinte maneira:

						O interlocutor pode não se lembrar
						O narrador conta
						Eles não podem (suportam) se lembrar
						Eles cantam para a saudade da maloca
Deus dá o frio conforme o cobertor						
				Matogrosso quis brigar	O narrador falou que os homens estão com a razão	Joca falou que Deus dá o frio conforme o cobertor e eles se conformam
				Doía no coração		
		O dono manda derrubar				
		Dias felizes na maloca				
Palacete assobradado	Casa velha	maloca	Chegam os homens com as ferramentas	demolição		Edifício alto
→Eixo de temporalidade primária →						

Pode-se perceber que as tensões criadas nessas duas dimensões da organização textual (a macro-organização e a progressão textual) ganham seu sentido pleno na relação com o conteúdo temático. Portanto, uma vez que foram propostas categorias para a análise descritiva do conteúdo temático e da arquitetura formal, é possível voltarmos ao nível do texto para compreendermos como forma e conteúdo aparecem relacionados e quais os sentidos criados nessa relação. Para tanto, propomos os procedimentos interpretativos delineados na próxima seção.

4.3 - Procedimentos interpretativos das relações entre a estrutura do conteúdo temático e a arquitetura da forma textual

O objetivo específico deste momento da análise que propomos é compreender como, nas relações entre forma e conteúdo, são criadas tensões que se acumulam e que geram expectativas de resolução que só serão satisfeitas no momento da solução catártica, quando então essas tensões serão eliminadas e darão origem a novas emoções.

Por se tratar de um nível interpretativo, esse momento não pode ser reduzido à formalização com a qual é possível organizar os procedimentos analítico-descritivos da estrutura do conteúdo temático e da arquitetura da forma textual. No entanto, podem ser definidos procedimentos que guiem o olhar e que permitam a nominação do processo de construção da reação estética. O primeiro elemento desse processo é a *temporalidade linear do texto*, ou seja, o texto tomado em sua seqüência do começo ao fim. Como veremos, é o modo como os processos são encadeados uns após os outros que fazem que as tensões do texto sejam mobilizadas e transformadas.

Para a compreensão das tensões, sugerimos **dois critérios**, cujo valor é apenas indicativo: as *tensões mais localizadas* e as *tensões que geram expectativas que se projetam mais longamente no desenrolar do texto*. As primeiras se referem à disposição dos conteúdos na macro-organização textual e, por isso, *tendem* a ser mais estáticas. As segundas se referem aos modos como essas tensões localizadas se amplificam e se resolvem no curso do desenvolvimento do texto. Com elas é possível identificar o papel estrito da arquitetura formal como organizadora do conteúdo temático. Essas tensões conduzidas pelo desenvolvimento textual *tendem* a ser mais dinâmicas que as primeiras e dirigem a atenção do leitor para o desenrolar do texto.

Como os elementos dinâmicos são os aspectos formais, é por meio eles que podemos ver a produção das tensões. Os tipos discursivos são os mundos nos quais se organizam primordialmente as *tensões localizadas*, auxiliados pelas formas de seqüenciação e pelos mecanismos enunciativos. Por outro lado, sendo os mecanismos de textualização os principais responsáveis pela condução da leitura no tempo, são eles, primordialmente, responsáveis pela organização das *tensões de expectativa*.

Usamos o modalizador “primordialmente” no parágrafo anterior para salientar que as categorias “tensões de localização” e “tensões de expectativa”

não devem ser tomadas como unidades dicotômicas e estanques. O fato de os tempos verbais, por exemplo, se referirem a quase todos os níveis da arquitetura textual, não nos impede de compreendê-la em suas especificidades, seguindo a metáfora do folhado textual (Brockart: 1997). Pelo contrário, o fato de um mesmo elemento ser importante para a organização de diversos níveis da arquitetura textual chama a atenção para o caráter de totalidade estruturada desse modelo, que não é um mero agrupamento de categorias que valem por si e que são divorciadas uma das outras.

Do mesmo modo, consideramos que as formas de seqüenciação contribuem para a criação de tensões de expectativa, o mesmo ocorrendo com os tipos de discurso, que definem eixos de referência temporal. Por sua vez, os elementos dos mecanismos de textualização enraízam as tensões num dado momento do texto e, portanto, mobilizam seu aspecto localizado. Com essas observações, buscamos reforçar mais uma vez o fato de que o objetivo de nossa interpretação é dar conta da organização dos fenômenos em sua totalidade, não se reduzindo a análises fragmentadoras.

De posse dessas duas categorias, **o percurso da interpretação** do texto deve seguir a organização linear deste e acompanhar os modos como esses dois grupos de tensões se organizam. Assim, os processos que são organizados no *eixo de organização temporal da textualização e da leitura* são contrapostos a todos os outros elementos de tensão antes identificados.

Acompanhando a relação entre os dois tipos de tensão, podemos identificar os momentos em que as tensões chegam ao seu limite e como elas são destruídas catarticamente, dando origem a novas emoções, inéditas.

Como afirmamos reiteradas vezes, esses procedimentos supõem que, no curso da interpretação, a subjetividade do pesquisador esteja sendo mobilizada como instrumento interpretativo. Nesse último momento da interpretação de um texto, o pesquisador estará guiado por dados socioculturais que contextualizam o texto no seu contexto de circulação. Como dissemos, trata-se de realizar o texto artístico para o pesquisador com o objetivo de levantar possibilidades de experimentação estética que estavam (estão) disponíveis para o seu público “ordinário”.

Assim sendo, os conflitos entre forma e conteúdo que serão dinamizados

no curso da *organização temporal da textualização e da leitura* fazem que o pesquisador experimente conteúdos emocionais e avaliativos que vão emergir do texto como conteúdos não formalizados que serão dinamizados e que, com a catarse, vão transformar as emoções prévias em emoções novas. Mais do que isso, por meio dos conflitos emocionais e avaliativos que constituem o texto, o pesquisador poderá compreender possíveis experiências vividas que eram (são) retidas e que demandavam (demandam) alguma forma de realização. Em suma: no curso da interpretação, o que mais deve importar para o pesquisador é a dinâmica da transformação das emoções e das avaliações mobilizadas pelo texto.

Como dissemos no capítulo anterior (cf. 3.6), as tensões que criam a reação estética são formadas pelos elementos internos à obra de arte, mas o momento da realização catártica desloca o espectador das relações travadas na trama do mundo artístico. Assim, a interpretação deve estar todo o tempo orientada pelas informações contextuais e, neste momento, julgamos imprescindível que se levem em conta os dois planos discursivos de criação da obra de arte: o plano do mundo artístico propriamente dito, no qual olhamos para a trama pelo ângulo dos textualizadores e dos protagonistas e o plano do enquadramento no contexto imediato de realização da obra, no qual olhamos para a trama vivida pelos personagens com os olhos do espectador.

Afinal, com a solução catártica, o espectador olha para o mundo artístico-discursivo de fora mas sob o efeito das emoções formalizadas pela experiência estética. Uma vez reorganizadas subjetivamente pela experiência estética, as emoções socialmente formalizadas se tornam parte de seu repertório de experiências e podem, portanto, ser mobilizadas em outras atividades sociais em que ele pode se engajar, incluindo outras produções de linguagem.

Esses procedimentos serão exemplificados no próximo capítulo. Por ora, cabe ressaltar que as categorias apresentadas neste capítulo podem ser eficazes para analisar as representações forjadas em um texto artístico, mas sabemos que elas não são suficientes para a análise das representações coletivas. O fórum de existência das representações coletivas é, como já apontamos, o das relações intertextuais verificadas no intertexto. Portanto, é

preciso cruzar as análises dos textos individuais para, a partir dos diálogos entre eles, compreender as representações que se generalizaram – e as que não se generalizaram! – e que obtiveram validade coletiva. Podemos assim pensar em procedimentos específicos para este momento. Eles são o tema da próxima seção.

4.3.1 Procedimentos de generalização da análise : do texto ao intertexto.

O objetivo dos procedimentos de **síntese e generalização da análise** é interpretar as categorias sociais pelas quais podem ser formalizadas as emoções mobilizadas pelo texto artístico.

Apesar de cada obra de arte criar e transformar as tensões emocionais de uma maneira singular, o ângulo dos parâmetros de construção do enquadramento no contexto imediato (os olhos de espectador) abre caminho para um outro nível de análise da representação social artística. Trata-se do nível no qual elas podem migrar para outros textos e podem se validar numa coletividade, redefinindo-se como representações coletivas.

O fórum por excelência de existência dessas representações coletivas é o intertexto, pois, se elas devem necessariamente se manifestar em textos específicos, a característica que define a sua relevância para uma dada comunidade é o seu trânsito de um gênero de texto a outros, de uma prática social a outras.

Como são sociais em sua gênese, as representações coletivas já são generalizações de experiências humanas. O momento de construção de representações coletivas, portanto, pode ser entendido como uma generalização em segundo grau que parte das representações sociais existentes. No diálogo entre os textos significativos para a produção de um corpus de saber de uma comunidade formula-se uma segunda generalização das experiências. Essas experiências generalizadas podem ser expressas em protótipos reconhecíveis por seus membros. Assim, reconhecemos o “tipo” caipira mal ajustado na vida urbana no personagem de Mazzaropi, no Jeca Tatu e em personagens contemporâneos da televisão brasileira (cf. Francisco:

2004).

A partir das categorias mobilizadas até agora, podemos definir dois grandes grupos de categorias para a análise das representações coletivas: os *conflitos e suas formas dominantes de resolução*, que podem ser inferidos pela generalização das relações entre forma e conteúdo capazes de criar as tensões e as soluções catárticas, de um lado, e *a prototipicalização de actantes, ações, atividades, eventos e espaços*, que podem ser inferida dos elementos capazes de gerar o campo de força dos conflitos e de suas formas dominantes de resolução.

Salientemos, mais uma vez, que será apenas com a análise de corpus específicos que tais categorias e procedimentos poderão ser consolidadas. No entanto, já podemos adiantar que os textos, mesmo que tomados isoladamente, nos permitem identificar representações sociais neles realizadas. Essas representações são, portanto, individualizadas, e podemos chegar a elas pela análise das tensões entre forma e conteúdo. O corpus, por sua vez, aponta para as relações entre autor e público, para as relações do contexto de circulação das obras que o compõem. Ele nos fornece portanto representações coletivas realizadas no intertexto pelas relações intertextuais, às quais podemos chegar pela comparação e pela generalização das modalidades de construção de cada um dos textos artísticos examinados.

O corpus analisado nos remete ao contexto de circulação, contexto que, a esta altura, já deve ter sido analisado em seus componentes internos e em suas relações com o contexto mais amplo. Portanto, o que podemos ter, ao final, é a interpretação das relações entre essas representações coletivas e a dinâmica histórica de uma sociedade.

CAPÍTULO 5 – A MAESTRIA DE ADONIRAN TOMADA COMO EXEMPLO.

Neste capítulo, não pretendemos apresentar uma análise exaustiva usando todos os procedimentos apresentados. Seu objetivo, bem mais modesto, é exemplificar a análise, apresentada no capítulo anterior, dos conflitos entre forma e conteúdo até sua resolução catártica. Para tanto, num primeiro momento vamos retomar a letra, analisada parcialmente, de “Saudosa Maloca”. Em seguida, apontaremos como um dos procedimentos de resolução das tensões nela usado pode ser identificado numa outra letra do mesmo autor: “Iracema”. Por fim, comparando as duas, lançaremos uma hipótese interpretativa sobre uma representação recorrente nessas duas letras que, certamente, integrariam um corpus formado pelas mais conhecidas canções do autor. Salientemos novamente que não se trata de uma análise acabada da poética de Adoniran, mas, apenas e tão somente, uma exemplificação de caminhos aos quais esse procedimentos podem nos levar.

Remetemos aos quadros e análises apresentados no capítulo anterior, em que procuramos destacar os elementos que julgamos ser os mais decisivos para a construção da reação estética em “Saudosa Maloca”.

Isso posto, cabe seguirmos o curso de sua textualização.

O texto se inicia com um fragmento em discurso interativo:

*Se o senhor não tá lembrado
Dá licença de contá
Que aqui onde agora está
Esse adifício arto
Era uma casa véia
Um palacete assobradado*

Na abertura do texto, a relação entre os dois actantes (narrador e interlocutor) funda uma das tensões que vão estruturar o texto: passado X presente.

No plano do presente pontual, relativo ao ritual de abertura da narração propriamente dita, é criada uma primeira tensão entre o narrador e o interlocutor. Esta tensão se exprime pelo distanciamento formal mediante o qual o narrador trata o interlocutor, o que *neste caso* indica um dever de reverência e uma assimetria social. Além da reverência, o narrador é

caracterizado como usuário de um português popular, distinto da norma culta.

O elemento marcante desse presente pontual que vai permitir o desdobramento do texto é que, se o interlocutor pode ter se esquecido do passado da cidade, o narrador, por sua vez, se lembra e vai mobilizar sua memória e suas capacidades de ação de linguagem para fazer o outro lembrar. A narração, portanto, terá o papel de atualizar uma memória, *uma memória popular*. Como veremos, esta é a primeira tensão de expectativa projetada para o desenrolar do texto.

As tensões marcadas no presente pontual da situação de ação de linguagem do narrador podem ser vistas do ponto de vista de relações mais duradouras que organizam a época presente, o presente duradouro. De início, nesse presente duradouro há os dois planos de tensão do texto: de um lado, o *aqui e agora* da cidade, onde se vê um edifício alto, símbolo de modernidade, que oculta o passado; de outro, o *passado oculto* que está na memória do narrador e que irá reaparecer em seu discurso.

O primeiro elemento da fala do narrador é a revelação de dois períodos passados que estão ocultos no edifício alto, a época dos palacetes e, depois, época de sua transformação em casas velhas. As balizas do passado e do presente do eixo temporal primário do texto, portanto, estão ancoradas no plano da evolução urbana, na marcha histórica de uma cidade que se modernizou ocultando sua história. Em síntese, o conflito inaugural de “Saudosa Maloca” opõe *a modernização à memória popular urbana*.

Uma vez que a fala do narrador e, especialmente, seu conteúdo temático, passam para o primeiro plano, esse fragmento cria como elemento de tensão de expectativa voltada ao desenrolar do texto o modo como esse narrador popular vai apresentar os fenômenos que ligarão a baliza temporal do passado à do presente.

O texto prossegue com o fragmento organizado no mundo do Relato Interativo:

Foi aqui, seu moço
Que eu, o Matogrosso e o Joca
Construímos a nossa maloca
Mas um dia,
(Nóis nem pode se alembrá) **discurso interativo**

Veio os homens com as ferramenta
O dono mandou derrubá
Peguemo tudo as nossas coisa
E fumos pro meio da rua
apreciá a demolição
que tristeza que nós sentia
cada tauba que caia
doía no coração

Matogrosso quis brigar
Mas em cima eu falei
("os home tá com a razão.
Nóis arranja um outro lugar") **discurso interativo**

no relato interativo

Só se conformemos quando o Joca falou

Como é característico do relato interativo, esse fragmento se inicia com o marco temporal disjunto do instante da interação entre o narrador e o interlocutor. Esse marco corresponde à baliza temporal do passado já definida no primeiro fragmento em relato interativo.

Por mecanismos de coesão nominal, preservam-se dois elementos do discurso interativo na construção do relato interativo. Primeiro, o dêitico espacial "aqui" se refere ao lugar já indicado, onde está o edifício alto, mas na forma que esse lugar tinha no passado: o palacete transformado em casa velha. Depois, o narrador-textualizador apresenta suas ações no mundo relatado transformando-se em personagem de seu próprio discurso. Ao narrador-personagem irão se juntar dois outros actantes, Matogrosso e Joca, que formarão o trio protagonista da trama de "Saudosa Maloca".

A voz que reina soberana em todo o texto é a do narrador-textualizador. É ele que apresenta todas as outras, inclusive ele mesmo enquanto narrador-personagem e o *nós* referente a ele, Matogrosso e Joca. A partir dessa voz hegemônica, se distribuem as outras vozes e as poucas modalizações presentes no texto. Esses dois aspectos referentes aos mecanismos enunciativos eliminam qualquer tensão referente à responsabilidade pelo que é narrado e qualquer tensão criada na sua negociação pragmática. A narração segue inconteste e as tensões são deslocadas para a trama narrada, como veremos a seguir.

O plano da evolução urbana funciona como um segundo plano que deixa

em destaque as ações imputáveis aos protagonistas. A primeira ação destes, ainda insuficiente para distinguir os dois planos, é a construção da maloca. Trata-se da situação de equilíbrio da seqüência narrativa.

Antes de prosseguir e analisar a construção da tensão narrativa, é preciso fazer duas observações importantes. Em primeiro lugar, já sabemos que a maloca não existe tão logo ficamos sabendo que ela existiu no passado; afinal, no presente há o edifício alto. Essa anulação da tensão potencial referente ao destino da maloca é coerente com o fato de que as ações e reações dos protagonistas compõem o primeiro plano, pois não é exatamente o destino do trio na evolução urbana que compõe a tensão central de todo o texto, mas sim **a relação do trio com o seu destino na modernização urbana**. Para dizer de outra forma, a tensão central está na forma pela qual o narrador construirá a memória dele e de seus parceiros no curso da modernização urbana.

Isso posto, é preciso sintetizar as marcas de identidade do narrador apresentadas até agora. Em primeiro lugar, a fala do narrador traz uma série de marcas de um português popular, distinto da norma culta. Outra marca é o ritual formal de abertura da narração que indica o dever de reverência e uma assimetria social entre ele e o interlocutor. A construção da maloca numa casa velha indica a pobreza extrema, com a satisfação insuficiente da necessidade básica de abrigo. Também sabemos que a maloca não existe mais, que no presente o narrador não tem prestígio social e que sua memória está oculta na cidade.

Esse quadro de tensões configura toda a situação inicial. Como vimos, ele marca o deslocamento do texto do discurso interativo para o relato interativo e está sob a égide da marca de conexão, o que pode ser expresso pela seguinte paráfrase: “**se** o senhor não está lembrado [**então**] eu vou contar [**que**]”. É no discurso interativo que vai ser construída a tensão da seqüência narrativa, que será apresentada por uma forma de conexão prototípica: havia a situação de equilíbrio, “*mas um dia...*”.

Após a apresentação do conector que cria a expectativa de que logo saberemos do conflito narrativo, o texto retarda brevemente sua continuidade ao fazer um retorno ao discurso interativo no qual se exprime o sentimento de

pesar dos protagonistas em relação ao que será apresentado: *nós nem pode se lembrar*. Pela primeira vez aparece uma modalização, e ela serve para emitir uma apreciação subjetiva ao que será apresentado a seguir: a dificuldade dos protagonistas de *suportar* a dor da memória que será apresentada pelo narrador.

Apresentada em uníssono pelo narrador, Matogrosso e Joca, essa apreciação subjetiva sustenta os dois campos de tensão apresentados até agora: o presente e o passado. O texto avança, portanto, com mais um elemento que antecede o conflito, a construção da maloca, e um outro, referente ao estado posterior ao conflito e que é situado no presente a partir do qual tudo é narrado. Sobretudo, o texto avança amplificando a tensão referente ao seu desdobramento, pois se o narrador sente a necessidade de recolocar sua memória no presente, ele o faz com um custo emocional elevado.

Após a interrupção avaliativa, finalmente a expectativa em relação à tensão narrativa se realiza: *veio os home com as ferramenta, o dono mandou derrubar*. As ações são apresentadas na ordem inversa a sua organização no eixo de temporalidade primária. Primeiro, a chegada dos homens, que é a ação mais próxima aos protagonistas e que efetuará a demolição de fato, depois a ação do dono, que apresenta a razão de ser da chegada dos homens. Nessa seqüência, a responsabilidade última pela demolição é atribuída ao dono, com a introdução de uma modalização pragmática apresentada pela voz do narrador-textualizador. Isso acaba por colocar os “homens” no papel de extensões do poderio do dono, de meios pelos quais o poder do dono se realiza.

Na série anafórica palacete/ casa-velha/ maloca há uma progressão de valores depreciativos que é interrompida pela demolição. A transformação do espaço em edifício alto no presente se associa à modernização da cidade e, portanto, à restauração do prestígio social que havia com o palacete assobradado. O cumprimento da ação do dono e suas decorrências, portanto, se configuram como os processos ligados à transformação da paisagem urbana que ligam o passado de depreciação dos símbolos da riqueza aristocrática para o presente da riqueza moderna.

Como se pode ver, a ação que cria a tensão narrativa acaba por resolver

uma primeira tensão que havia sido criada com a revelação de que onde agora está o edifício alto havia uma casa velha, que foi antes um palacete assobradado. A passagem de um para outro está explicada e uma tensão em potencial, aplacada. Sendo assim, as ações dos protagonistas são lançadas ao primeiro plano, criando um outro universo de tensões, o relativo ao modo como os protagonistas irão reagir a à demolição.

A característica central dos protagonistas, que funciona como elemento chave na organização das tensões, é a não realização por completo de uma necessidade básica: abrigo. No período no qual tiveram a maloca, essa necessidade estava atendida, ainda que num tipo de construção que simboliza o ápice da redução depreciativa do espaço urbano. Agora, no entanto, eles estão sem moradia e não têm nada além de suas “coisas”. Ou seja, estão reduzidos à depreciação da maloca, que era a depreciação da casa velha, que por sua vez era a depreciação do palacete. Como se vê, o sofrimento e precariedade dos protagonistas são amplificados à medida que o texto avança.

Há nesse momento uma simultaneidade de ações: no segundo plano, a demolição; no primeiro, as reações dos protagonistas a ela. As duas primeiras reações distinguem os dois planos: eles pegam todas as suas coisas e vão para o meio da rua “apreciar” a demolição. Eles, então, são posicionados na condição de espectadores de uma cena. O texto, no instante seguinte, apresenta os sentimentos dos protagonistas em relação à ação do segundo plano: *que tristeza que nós sentia, cada tauba que caía doía no coração*.

Até o momento, o texto conduz o ouvinte a um estado de empatia e de solidariedade com o drama dos protagonistas. Se acompanharmos a construção desses personagens, veremos que há um acréscimo progressivo de elementos de sofrimento e de necessidades não atendidas, ao mesmo tempo em que a cidade se moderniza superando um estado de depreciação. As únicas ações atribuídas ao trio e que visam transformar o meio físico foram construir e desmontar a maloca; as demais ações referentes a eles são aquelas nas quais eles explicitam sua dor e seu sofrimento. Perante o dono e os homens da demolição, o poder deles é mínimo. Além disso, os protagonistas estão situados, na rede de relações sociais, num estado mais amplo de depreciação da vida na cidade: a pobreza extrema.

A cena deles “apreciando” com muita dor a demolição é a intermediária entre essas duas linhas de força do texto. Já sabemos do passado da cidade, e o sofrimento dos protagonistas parece ter chegado ao limite do que pode ser suportado. Como a trama relativa à evolução urbana está resolvida, a tensão de expectativa de resolução da narrativa se refere, portanto, a como eles serão remetidos ao presente. Qual o *estado* deles na hora presente? Ou: qual foi o destino desses personagens extremamente pobres na evolução urbana?

A primeira (re)ação que se ensaia, mas que é prontamente impedida, é a briga. O impulso de Matogrosso é interrompido por duas afirmações na voz do narrador-personagem: *os homens está com a razão/, nós arranja outro lugar*. A fala do narrador deixa o primeiro e o segundo plano correrem em paralelo e se orienta para o futuro, após a demolição, afirmando que eles conseguiriam um outro lugar para satisfazer a necessidade de moradia. Essa cena adiciona mais um traço de identidade a eles: fazem o justo, ainda que seus interesses sejam contrariados. A tensão provocada pelo sofrimento de perda e pela necessidade básica não atendida – que se faz sentir no espectador pela cumplicidade que mantém até então com os protagonistas – continua em suspenso. Sua resolução é projetada, então, para a progressão do texto, mas já se desenha o posicionamento dos protagonistas em relação ao seu destino: eles começam a guardar em si o peso do seu sofrimento insuportável.

A próxima ação é apresentada a partir de seu efeito – “nos conformemo” – o que quer dizer que até então o sofrimento, ainda que permanecesse como carga insuportável a ser carregada pelos protagonistas, não era aceito como legítimo por eles. Uma vez que se revela o efeito da ação – a resignação e a aceitação do sofrimento – sabemos o que provocou tal efeito: Joca lança mão do provérbio segundo o qual *Deus dá o frio conforme o cobertor*. Ou seja, no ápice de sua dor, eles legitimam o seu estado de sofredores com a crença de que as necessidades e os pesares que os seres humanos recebem de Deus têm a dimensão relativa aos meios de que eles dispõem para supri-las e suportá-las.

Essa fala de Joca é apresentada no discurso teórico, com total autonomia em relação às coordenadas da situação na qual foi pronunciada. Por ser um provérbio e por enunciar uma verdade válida em qualquer mundo possível, a

frase de Joca funciona num eixo temporal descolado do eixo da temporalidade primária e, por isso, *se contrapõe a todo o texto*, ainda que se refira imediatamente ao momento no qual se representa o ápice do sofrimento e da ausência de prestígio e de poder social.

Ao nos remeter ao mundo religioso no discurso teórico, o texto nos retira por instantes do eixo temporal secular onde as necessidades insatisfeitas foram apresentadas e as deixa sem resolução. O que o leitor-ouvinte presencia é um discurso que cria um efeito de aceitação da progressão de sofrimento vivida pelos personagens. Essa suspensão dos conflitos pela voz de Deus invocada pelo provérbio parece criar a expectativa de que a tensão narrativa será resolvida ali. Falta, no entanto, que o texto faça os personagens retornarem ao presente. E a espera por essa passagem final é a última grande tensão relativa ao desenvolvimento do texto, é ela a passagem que realizará a solução catártica de todas elas. Como dissemos, o retorno ao presente é marcado por duas expectativas: eles *arranjarão* outro lugar e Deus lhes dará o frio (a necessidade) conforme o cobertor (os meios de satisfazê-la).

A solução dos conflitos do texto acontecerá no momento em que ele sai dessa suspensão momentânea de sua temporalidade primária devida ao discurso teórico e retorna bruscamente ao discurso interativo, sem passar pelo mundo criado no relato interativo.

Essa passagem repentina entre mundos discursivos cria um forte efeito de contraste que é construído por, de um lado, os personagens, no passado, suportando toda a carga de sofrimento e construindo para si mesmos discursos para aceitá-la e legitimá-la com alguma esperança de satisfação de suas necessidades e, de outro, no presente, os personagens primeiro pegando palha na grama do jardim e depois cantando para esquecer.

Até então o espectador olhou a modernização pelos olhos dos protagonistas, compartilhando de sua dor; agora será o momento de olhar para os protagonistas pelos seus próprios olhos de espectador.

Catar palha na grama no jardim é a depreciação máxima das condições de vida dos personagens, agora resignados. Ao mesmo tempo em que a necessidade de moradia não é atendida, ela vai ao limite máximo da precariedade, contrastando-se também com as previsões de que teriam a

necessidade de abrigo satisfeita.

A última tensão relativa à progressão do texto é saber como eles se posicionarão diante da frustração de suas duas previsões, e isso acontecerá pela segunda ação dos personagens nesse retorno à época presente: eles cantam para esquecer e revivem no mundo criado pela experiência artística os dias felizes que atribuem ao período anterior à chegada dos homens. Ou seja, *a necessidade de moradia se resolveu de alguma maneira no cúmulo do precário e o posicionamento diante do sofrimento se resolve pela música que transfigura a dor insuportável pela catarse artística.*

A volta brusca ao discurso interativo com esses dois elementos contraria a expectativa criada pelo texto desde o início do relato interativo. De modo mais preciso, talvez se possa dizer que a solução final contraria no espectador a projeção do desejo de que na progressão do texto eles suprissem suas carências fundamentais: a realização da necessidade básica de abrigo e a reconfiguração do prestígio dos protagonistas nas relações sociais.

Ao contrariar as expectativas de solução dos conflitos que ele mesmo cria, o texto se encerra amplificando o sofrimento dos personagens. Ao final, o sofrimento, o desprestígio, a ausência de poder e a resignação deles são saturados tão intensamente que se ultrapassa o limite da cumplicidade possível do espectador em relação a eles. Nesse momento, *pelo movimento formal do texto*, o espectador se afasta dos personagens e a trama que ele assistia com emoções dramáticas ganha contornos inesperados e patéticos; por isso mesmo, a trama se torna risível.

A transformação das emoções dramáticas em solução cômico-patética é a grande catarse do texto, mas o seu encerramento definitivo se dá numa segunda catarse, com o texto que eles cantam para esquecer, e que é construído no mundo do discurso relatado: *“saudosa maloca, maloca querida dim dim donde nós passemos dias felizes de nossas vidas”*. Com a informação de que a vida na maloca havia sido feliz, o *pathos* cômico dos personagens é sustentado e a sua condição de sofredores resignados se transforma em experiência de felicidade criada pelo mundo do canto. No final, e antes de falar dos dias felizes, a música sincopada invade o mundo verbal e se faz representar com a aliteração *“dim dim donde”*.

Nesse segundo momento de resolução catártica, portanto, todos os sentimentos se fundem, letra e música se integram e o efeito cômico criado pela redução da dor dramática ao patético oferece uma última possibilidade de experimentação dos sentimentos dos personagens: a transformação, pela música, do sofrimento em alegria nostálgica.

“Saudosa Maloca” termina, portanto, de forma meta-discursiva. Ao mesmo tempo em que o leitor-ouvinte é contraposto aos sofrimentos causados pela modernização da cidade, ele é contraposto à insuficiência dos discursos de aceitação dos sofrimentos por aqueles que são reduzidos à pobreza extrema. No final, ainda, a mistura de empatia e de distanciamento do espectador com os personagens transforma-se num misto de empatia e distanciamento do espectador com os efeitos da música como meio de transfiguração em estados de alegria de sofrimentos nascidos nas necessidades básicas não atendidas.

As soluções catárticas criam um efeito de descolamento em relação ao texto e, no caso de “Saudosa Maloca”, a catarse deixa um sentimento de desconforto. Numa espécie de “efeito quarta-feira de cinzas”, o Narrador, Matogrosso e Joca continuam sem onde morar e sem nenhum prestígio social. Recolocados no lugar de quem experimentou as emoções estéticas, reconduzidos ao nosso lugar no público, vemos que Adoniran Barbosa nos faz sentir que, depois de tudo, as necessidades permanecem insatisfeitas; os sofrimentos, insuportáveis; a memória, como um fardo difícil de carregar. Se as emoções dramáticas se transfiguram em emoções cômico-patéticas, os conflitos que as fundaram permanecem e deixam, para além da canção, o drama irresoluto.

Na sofisticada arquitetura estética de “Saudosa Maloca”, podemos olhar para o processo de evolução histórica de São Paulo ao longo da primeira metade do século XX pelo ângulo dos miseráveis, tal como oferece o ponto de vista do narrador, e podemos olhar para os miseráveis nos termos oferecidos pelo percurso da textualização feito por Adoniran Barbosa.

A permanente insuficiência das formas de satisfação das necessidades básicas do trio avalia negativamente a modernização da cidade: ela é desumana. Ao mesmo tempo, a transformação do drama dos extremamente

pobres em comicidade patética avalia negativamente a resignação e a esperança vaga num futuro melhor por aqueles que sofreram a modernização desumanizadora: eles carregam em si todo o sofrimento sem reagir efetivamente. Com isso, Adoniran faz reviver no primeiro plano o que é residual à expansão da urbanização modernizadora: a permanente insatisfação de necessidades humanas básicas entre os extremamente pobres.

Só a análise de um corpus vasto nos permitiria generalizar esses dados. Entretanto, arriscamo-nos a dizer que o tema do destino dos pobres e dos homens simples na vida urbana é um conteúdo recorrente em Adoniran. Do mesmo modo, haveria a recorrência da transformação da emoção dramática, pelo recurso da sua saturação, em emoção cômico-patética.

Podemos reencontrar alguns desses elementos em outra música do compositor: Iracema.

IRACEMA

Iracema,
Eu nunca mais eu te vi.
Iracema,
Meu grande amor foi embora.
Chorei, eu chorei de dor porque
Iracema
Meu grande amor foi você.
Iracema,
Eu sempre dizia
“cuidado ao travessar essas ruas”.
Eu falava
Mas você não me escutava, não.
Iracema,
Você travessou contramão.

E hoje ela vive lá no céu
E ela vive
Bem juntinho de Nosso Senhor.
De lembranças
Guardo somente suas meias
E seus sapatos.
Iracema,
Eu perdi o seu retrato.

Iracema, fartavam vinte dias pra o nosso casamento que nós ia se casá. Você atravessô a São João, vem um carro, te pega e te pincha no chão. Você foi pra assistência, Iracema. O chofer não teve culpa, Iracema. Paciência, Iracema, Paciência!

E hoje ela vive lá no céu
E ela vive
Bem juntinho de Nosso Senhor
De lembranças
Guardo somente suas meias
E seus sapatos
Iracema
Eu perdi o seu retrato

Observe-se que o narrador fala para Iracema em sua ausência, pois ela morreu. Sua dor, amplificada pelas sucessivas contrariedades que experimentou, vai sendo sucessivamente ampliada: a morte se deu nas vésperas do casamento e o chofer não teve culpa, pois foi Iracema quem contrariou uma regra fundamental da vida urbana.

Não atravessar na contramão é um dos aprendizados mais elementares do saber viver na cidade. Em seu lamento, o narrador diz ter ensinado a ela como andar pelas ruas de uma cidade modernizada. É marcada uma alteridade cultural deles, sobretudo de Iracema, em relação à vida urbana, que se revela também em marcas de uma das variantes populares da língua portuguesa: travessá/travessô; fartavam; nós ia; curpa. Mais uma vez, o drama do narrador e de Iracema na cidade expressa um drama maior: o choque cultural da gente simples na metrópole. Iracema, portanto, é mais uma retomada do tema da pessoa rural que não se adapta à vida urbana: é, portanto, do mesmo “tipo” dos Jecas citados outras vezes.

Note-se ainda que pelo movimento formal de Iracema, o sofrimento do narrador vai progredindo à medida que Iracema ascende à condição divinal: “hoje ela vive lá no céu, bem juntinho de Nosso Senhor”. Mais uma vez, como em “Saudosa Maloca”, após a resignação religiosa o texto se encerra. E, também mais uma vez, se encerra saturando o sofrimento: “de lembrança guardo apenas suas meias e seus sapatos. Iracema, eu perdi o seu retrato”.

A partir do momento em que há um deslocamento do espectador do drama amoroso-religioso do narrador, fica evidenciado um conflito entre, de um lado, a fatalidade e a extrema contrariedade que a cidade impõe à expectativa do casal puro e ingênuo e, de outro, a solução que não é resolução, pois é uma resignação e um culto precário à memória. Mais uma vez, é esse contraste em termos tão extremados que transforma o dramático em patético. Mais uma vez

o texto termina com uma necessidade humana – o amor – não realizada por causa do confronto dos personagens com a vida urbana.

Com um corpus ampliado, a poética de Adoniran poderia ser melhor caracterizada e assim poderíamos caracterizar o lugar que tem nela o destino da gente simples – e pobre – na modernização urbana. Essas duas canções foram gravadas em fins dos anos 1950 e desde então são freqüentemente regravadas e cantadas como partes de um corpus das “canções tradicionais” de São Paulo.

No momento de sua gravação, a vida urbana, que se consolidara nos anos 1940, continuava a se expandir a pleno vapor. Eram anos de “desenvolvimentismo”, de projetos claros de expansão do capitalismo industrial e urbano nas brechas de uma sociedade de origem agro-exportadora. Nessa época, sobretudo, vivia-se a chegada das multinacionais e de toda a parafernália da indústria de consumo em massa. Na periferia sul de São Paulo, nas cidades do ABC paulista, um moderno parque industrial se desenvolvia com a instalação da indústria automotiva.

Se o crescimento das classes médias urbanas criou demanda para o desenvolvimento de um mercado de uma série de mercadorias e serviços novos, o padrão da expansão capitalista industrial subdesenvolvida mantinha amplos setores populares com renda baixa e em situação de pobreza. Em boa medida, esses setores pobres eram migrantes das áreas rurais que viam na cidade melhores condições para seus planos de vida. Na cidade, eles formaram um contingente populacional que, por ter baixa renda, sustentava a concentração do capital industrial.

Para a classe média, esses novos migrantes do mundo rural garantiam vários serviços com baixo preço (empregadas domésticas, jardineiros, quebra-galhos etc.). Ao mesmo tempo, seus baixos salários sustentavam os preços no comércio em baixos níveis (cf. Singer: 1973 para uma exposição detalhada dessa idéia). Era a pobreza sustentando a expansão capitalista e o crescimento da classe média. Enquanto isso, nas periferias, uma rede de trocas diretas e laços de sociabilidade não mercantilizados sustentavam a reprodução dos meios de vida desses que trabalhavam para o mundo urbano participando apenas residualmente de suas possibilidades – o mutirão

destacando-se uma forma de repassar ao trabalhador a realização de serviços que ele não pode pagar com seus salários; salários, portanto abaixo do nível de reprodução da força de trabalho. Era a reprodução de modos de vida não-capitalistas como meio de expansão do moderno capitalismo (cf. Oliveira: 1972 e 2003, que insiste no exemplo do mutirão).

“Iracema”, “Saudosa Maloca” e toda a obra de Adoniran dialogam com esses processos sociais que marcam a São Paulo do século XX. Ele faz referência a uma cidade rural que foi solapada pela expansão da modernização e da industrialização, e dialoga com conteúdos residuais aos novos processos – a vida simples que nos é sonogada na cidade e que insiste em se reproduzir em alguns de seus bairros (cf. Ernica: 2004 e Morse: 1954). Entretanto, e esse aspecto nos parece importante, ele dialoga com o seu tempo, com os novos imigrantes que estavam sustentando a eternamente nova cidade na qual sua obra circulou e se consolidou.

Analisando suas obras validadas coletivamente, poderíamos ter bons indícios para compreender como a cidade representou para si mesma, a partir das músicas que selecionou para melhor cantá-la, o fado dos que se aventuraram a viver a brutal transformação de seus tempos e espaços. Adoniran, nos parece possível afirmar, recoloca em nosso dia-a-dia não apenas um olhar para os imigrantes, migrantes e pobres, não apenas um olhar sobre os que sucumbiram à expansão urbana; Adoniran nos faz (re)viver e (res)sentir formas de sociabilidade contrariadas pela expansão urbana. Mais ainda, como vimos nesses dois exemplos, esse autor mexe com um modo de avaliar os golpes à sociabilidade simples impostas pela vida urbana: um modo que faz do trágico o risível ao saturá-lo de resignação auto-indulgente.

Essas são questões, no entanto, que devem ser tratadas numa pesquisa específica.

CAPÍTULO 6 – CONSIDERAÇÕES FINAIS.

6.1 – *Dos textos aos objetivos de pesquisa*

Ao chegarmos ao final do trabalho, pensamos estar claro que os procedimentos aqui apresentados procuram relacionar três dimensões da vida sociocultural: as estruturas sociais não-verbais, os textos artísticos e os processos psicológicos relacionados à representação artística do mundo.

Assumimos como dados de análise os textos porque eles são elementos mediadores entre as estruturas sociais e as estruturas psíquicas. Para um ser humano se engajar nas atividades da vida social, é necessário que ele se aproprie tanto dos instrumentos materiais quanto dos instrumentos semióticos que estão disponíveis na coletividade. É assim que ele poderá se formar como pessoa pertencente a uma sociedade e que poderá desenvolver os mecanismos auto-reflexivos que lhe permitem reproduzir e transformar essas estruturas.

Ocupamo-nos aqui dos textos artísticos por conta de sua especificidade. Eles liberam os seres humanos do agir ordinário e permitem a emergência de todo um universo residual: o vivido possível, mas não realizado. Como essa análise pretende acompanhar o *movimento da sociedade*, esses textos apontam para formas de inclusão desses possíveis residuais no curso da história.

Como conclusão, retomemos os grandes passos desses procedimentos.

Interpretar a reação estética de cada texto de um corpus e as relações entre esses textos são momentos necessários da pesquisa. Logo, para retomarmos o primeiro capítulo, a interpretação dos textos não é considerada aqui um fim em si. Os textos artísticos são os dados de análise e eles devem permitir a realização dos objetivos de pesquisa. Como dissemos, não se trata de construir procedimentos para a interpretação de como tais ou quais representações eram lidas por um sujeito ou por esse ou aquele grupo. Trata-se, isso sim, de propor instrumentos teórico-metodológicos que nos permitam compreender *possibilidades* de interpretação do mundo que estavam disponíveis num conjunto de textos validados por um público. Melhor dizendo, trata-se de reconhecer “universos semióticos” de natureza artística nos quais é

(foi) possível experimentar determinadas experiências estéticas – as quais pretende-se descrever o mais minuciosamente que se possa.

É a partir daí que poderemos verificar se a análise dos textos, individualmente e no intertexto, nos permitiu chegar ao que definimos no segundo capítulo como o retorno teórico-metodológico ao mundo fenomênico como fenômeno reproduzido intelectualmente em múltiplas determinações. Se num primeiro momento só podíamos fazer relações provisórias e intuitivas entre o corpus e seu contexto (item 1.4), no momento final cada um dos textos e todo o corpus deverá estar interpretado em suas relações internas e com a história de uma sociedade.

Em síntese, uma vez estipulados os objetivos de pesquisa, os primeiros passos dessa metodologia são a construção do contexto de circulação dos textos e, a partir dele, a seleção do corpus de análise. Nesse início de trabalho, o corpus ainda não é compreendido, é um conjunto de textos selecionado criteriosamente mas no qual apenas se podiam ver algumas relações sumárias e para o qual se podiam lançar hipóteses rumo aos seus princípios explicativos.

Como afirmamos, supomos que os princípios explicativos estão na direção contrária da manifestação fenomênica dos textos, nas relações que os ligam ao mundo social. Como também foi dito, o contexto imediato de realização da obra para seus espectadores não será analisado e o texto será realizado para o pesquisador. Entretanto, essa realização estará orientada pela análise do contexto de circulação da obra e do seu contexto mais amplo; procura-se assim compreender realizações possíveis para os seus espectadores efetivos.

Nesse retorno ao social em busca das mediações que ligam um texto às demais estruturas sócio-históricas, postulou-se ser possível compreender o mundo como movimento, como processo contínuo no qual os seres humanos socialmente organizados constroem as estruturas nas quais vivem e nas quais se formam. Por ser ele movimento e por ser criado por seres humanos capazes ao menos parcialmente de se auto-orientar, reconhecemos no mundo social a *pluralidade de épocas históricas* e a *pluralidade de ritmos sociais*. Postulamos também ser possível reconhecer relações descontraídas entre *necessidades humanas formadas no curso da história, meios sociais de satisfação dessas*

necessidades e possibilidades ainda não realizadas de desenvolvimento dos modos humanos de se viver. O mundo foi representado aqui, portanto, como organizado e como contraditório; como estrutura e como movimento; como cooperação e como conflito; como colaboração e como dominação.

Ao assumirmos o postulado central de Vigotski de que as funções psicológicas superiores são relações sociais interiorizadas, assumimos também que esse social organizado e incompleto, estruturado e contraditório se faz viver no interior dos sujeitos. Melhor: ele forma os sujeitos que, por isso, são sempre homens e mulheres de seu tempo. Tempos heterogêneos, no entanto; mas sempre tempos humanos e sempre tempos presentes nos quais convivem passados diversos e que se abrem em feixe para vários futuros possíveis. Afirmamos também que, a partir da tradição de interpretação da autoprodução do humano à qual este trabalho está filiado, a consciência é definida como a generalização de experiências pretéritas que permite ao sujeito se auto-orientar ligando o já vivido ao presente e ao futuro. Desse modo, as experiências – sempre tão vastas – que não se generalizam em formas sociais e não se transpõem a outras experiências ficam retidas como energia inconsciente, embora atuante. São, por isso, reservatórios de vida possível.

Foi com base nesses pressupostos que afirmamos que a consciência é a consciência das relações do ser humano consigo, com os outros e com o meio. Portanto, consciência que se forma no curso de sua vida e a partir tanto de sua participação nas atividades da vida social como da apropriação dos conjuntos de saberes legados pelas outras gerações. Postulamos, portanto, ser necessário partilhar representações coletivas do mundo, dos outros e de si. Para o sujeito, tais representações são os meios pelos quais todos esses fenômenos que existem em si mesmos podem existir para os outros e para ele. Mediante essas representações, como vimos, o mundo pode portanto emergir como já visto, como experiência pretérita generalizada, como mundo compreendido e *previsível* (determinado e explicável); graças a elas, a vida humana não precisa ser reinventada a cada instante e por meio delas as novas gerações podem se ligar às anteriores.

Entretanto, o mundo é movimento e imensidão. Por mais que as representações conscientes sejam ardilosas a ponto de permitirem aos seres

humanos tomarem para eles – e de acordo com suas finalidades – as propriedades do mundo, essas representações conscientes não podem chegar jamais a ser “o mundo”; não chegam a ser o encontro absoluto da consciência com o real. Do ponto de vista a que esse trabalho se vincula, esse encontro absoluto e final não pode existir. As representações que formalizam o mundo para os seres humanos e que permitem que eles neguem o mundo dado para imprimirem nele suas finalidades são, elas mesmas, negadas pelo conteúdo que deveriam abarcar. Restará sempre um resíduo incompreendido porque, antes de tudo, o mundo é a história humana *sendo feita* pelos seres humanos. É sempre a abertura para possíveis, e essa história sempre depende da compreensão que os sujeitos têm das necessidades, dos meios e das possibilidades e sempre depende de conflitos políticos – da viabilização pela força e pela dominação deste ou daquele interesse dos seres humanos organizados em grupos (as classes).

Foi nesses vínculos contraditórios do humano com sua história que compreendemos o mundo da arte, especialmente a verbal. Tal como os diversos outros modos de representar o mundo, a arte também permite que os seres humanos se apropriem de aspectos de suas vivências (tomem-nos para si). Entretanto a arte é um modo particular de representar o mundo; nisso reside sua força e seu encanto. Como vimos, a arte traz para dentro de si o mundo, transfigurando-o – o que se procurou interpretar como o seu conteúdo. O mundo representado como conteúdo na arte será organizado por relações formais que o acentuarão valorativamente e que criarão tensões emocionais. Assim, e como se liberta das exigências de dizer como o mundo é, a arte cria um outro mundo, imaginado, que *pode ser*, que *pode existir* pura e simplesmente porque foi criado e porque pode ser interpretado por seus espectadores. Com isso, as experiências humanas vividas e que residem inconscientes nos espectadores podem emergir com todo o seu vigor e podem ser confrontadas com uma ordem de relações outras. Por fim, a partir de sua relação com uma produção de linguagem exterior, podem se transformar em experiências interpretadas, valoradas e recobertas por emoções. E essas experiências são experiências de corpo inteiro.

Em especial, e é este o ponto que desejamos acentuar, a arte permite a

construção de representações conscientes sobre os grotões de vida possível e não realizada, sobre a vida que permanece – por detrás do vivido – como energia bloqueada e como resíduo que pede (como negação daquilo que o nega) para vir ao mundo como nova forma de vida humana; portanto, como desenvolvimento humano. Pela arte, então, os seres humanos constroem representações daquilo que eles podem ser – ou ao menos daquilo que eles sentem que necessitam ser.

Concluimos, assim, que pela catarse a vida que emerge na arte como o seu conteúdo formalizado é transfigurada em novas vidas: em desenvolvimento possível, ou ao menos em desenvolvimento desejado. A arte, uma vez apropriada, faz viver – ainda que no mundo desviado do mundo ordinário – o que os seres humanos desejam para si próprios. A arte, assim, permite alguma consciência do que é residual e que deseja vir à vida. Logo, talvez seja esse o fundamento da arte como a formalização do desejo de ser dos grupos sociais. Daí, talvez, o parentesco entre os “poetas” e os “utopistas” e, talvez, venham daí as condições para o enraizamento das artes numa comunidade. Entretanto, as artes não são a vida e portanto as representações que elas criam a partir das experiências retidas podem fazer circular no curso do vivido “futuros desejados” que talvez não sejam jamais realizados e que, por isso mesmo, se confrontam com o vivido efetivo e se integram nele como outras tantas dentre suas várias partes constitutivas.

Assim, o mundo que pode ser apreendido nas representações artísticas é sem dúvida um mundo vivido interpretado; mas é também esse mundo vivido tal como ele é sentido e avaliado. É também uma abertura para a compreensão do conteúdo de vivências bloqueadas que constituem o vivido e que são o reservatório de onde se abrem ao desenvolvimento humano possível e desejado. Como partes do mundo, como mediações pelas quais o agir humano se constitui, os textos artísticos nos permitem indagar pelos modos como uma dada coletividade toma para si os conflitos entre o interpretado, o sentido, o avaliado, o possível e o desejado. Portanto, podem ser vistos como ricos documentos das tensões que ligam o ser humano (a partir de seu psiquismo) ao mundo (a partir de suas estruturas sócio-econômicas e políticas mais amplas).

Fica, pois, como ponto de chegada deste trabalho a ambição de termos formulado procedimentos teórico-metodológicos que nos permitem o desenvolvimento de pesquisas que relacionem o texto ao mundo social e a formas do psiquismo. Fica a ambição de que esses procedimentos sirvam para compreendermos não só aquilo que já é verbalizado, mas que sirvam, também, para nos indagarmos sobre o que se experimenta na reação estética, para a compreensão da emergência para a inteligência do vivido (possível e realizado) e, com ele, de tantas possibilidades de realizar o humano na história.

6.2 – *E agora, o que fazer?*

Este último item foi escrito após insistentes apelos de minha orientadora. Os apelos finais, nos quais seu valor coercitivo se fez sentir, foram os da sexta-feira do carnaval de 2006. Para além de minha teimosia renitente, minha resistência era marcada pelo sentimento de que era impossível chegar a ele na eterna véspera de fim de texto. Lançar-me à resposta à questão “e agora, o que fazer?” exige um distanciamento custoso em relação ao percurso da tese e a ela mesma. Exige que eu a considere pronta para sair de minhas mãos e cair diante dos olhos de seus leitores. Porém na Introdução afirmei que este trabalho é uma síntese provisória da qual eu precisei; afirmei que encerrar este texto é condição para que eu possa me liberar para olhar o vivido e, a partir dele, sondar o possível, o necessário e o desejado. Que assim seja, portanto!

Este é um trabalho que nasceu na fronteira de áreas disciplinares e de correntes teóricas. Beneficiei-me do trabalho de muitos pesquisadores e me coloquei na posição de quem dialoga com eles e com seus leitores. Isso posto, a pergunta que me foi posta na sexta-feira de carnaval foi: o que você devolve a eles, então?

A todos, indiscriminadamente, espero ter realizado um trabalho no qual cada um desses campos se veja confrontado com autores e discussões vindas de outros campos. Da condição fronteira na qual me vejo, guardo o desejo de dar visibilidade mútua a autores de áreas diferentes.

Foi a partir do campo do Interacionismo Sócio-Discursivo que pude olhar para as áreas aqui mobilizadas. Meu lugar fronteiro foi apoiado no fato de que seus autores negam o parcelamento das ciências e afirmam a ambição de

contribuírem para o desenvolvimento de uma ciência unificada do humano. O diálogo com outras tradições teóricas me mostrou que é possível alargar as discussões sobre dois de seus aspectos: as relações do texto com seu contexto e as relações entre forma e conteúdo temático, que pode remontar à distinção vigotskiana entre pensamento e linguagem. Além disso, espero ter contribuído para o estudo do lugar dos textos na organização da cultura.

Das ciências do trabalho de inspiração vigotskiana me beneficieei de uma leitura de Vigotski ao mesmo tempo reveladora e instigante. Para esses autores, interessados em assumir o trabalho como *locus* de desenvolvimento, é de fundamental importância ter em vista a emergência do possível. Seus métodos foram inspirados nos trabalhos de Vigotski aqui mobilizados, em particular *Psicologia da arte*. Como salienta Candido (1995), a arte é aparentada do sonho e do devaneio exatamente porque mobiliza esses aspectos inconscientes de nossas experiências. A partir daí, o diálogo com o interacionismo sócio-discursivo me foi importante para lançar uma hipótese sobre como o possível pode emergir nos textos artísticos. Estendidas essas idéias, talvez possamos melhor compreender os procedimentos metodológicos pelos quais podemos **induzir** a emergência do possível, favorecendo a sua apropriação.

Ao ler a obra de Vigotski, reencontrei a obra de alguns marxistas que fizeram parte de minha formação, como Kosik e Lefebvre. A cada nova leitura, mais me dou conta de como *a tradição marxista que assume a centralidade da práxis* pode se beneficiar com a descoberta da obra de Vigotski e de como os leitores de Vigotski podem se beneficiar dela. Os desencontros da história bloquearam esse diálogo e não há por que, hoje, nós não contribuirmos para o seu desenvolvimento.

Tenho muita dificuldade para reconhecer a Lingüística Aplicada como uma disciplina autônoma; ademais, isso me soa paradoxal. Entretanto, vejo com clareza que a Lingüística Aplicada constitui-se como um campo institucional plural no qual é possível mobilizar diferentes tradições teóricas para abordarmos os temas relacionados à linguagem. Não tenho a menor dúvida de que foi essa abertura institucional aos diálogos possíveis que me permitiu, sem causar desespero ao Departamento, dar tantas reviravoltas e

chegar a escrever essas últimas linhas. Aos colegas da área, então, espero devolver esforços pela continuidade dessa liberdade de pensamento.

Posso, enfim, encerrar este estudo. Mas, e agora?

Desse tempo intermediário no qual mais uma vez me vejo, quando o fim ainda não chegou e o futuro insiste em retardar, só posso ver dois desdobramentos. Um é o confronto com a empiria; esses procedimentos precisam ser postos à prova dos fatos. Outro é o encontro com autores parcialmente descobertos, com discussões que li um dia, mas que não foram incorporadas, com autores que nem sonho descobrir mas que me permitirão desenvolver o caminho que pode se iniciar aqui. Mas antes de me lançar a tais futuros possíveis, é preciso encerrar o presente trabalho.

De qualquer modo, seja no diálogo com os campos disciplinares dos quais me beneficiei, seja no confronto com a empiria, seja no aprofundamento do debate teórico, não importa, todas essas interlocuções colocarão essas idéias em movimento. É evidente que este trabalho foi escrito porque seu autor reconhece nele um potencial explicativo. Entretanto, esse potencial só tem a ganhar se em cada um desses diálogos a sua imperfeição constitutiva for revelada e tratada. É, portanto, ao assumir suas lacunas e suas potências que encaro o seu desenvolvimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAM, Jean-Michel. 1992. *Les textes: types et prototypes*. Paris: Nathan.
- ANDERSON , Perry. 1976. *Considerações sobre o marxismo ocidental*. Porto: Edições Afrontamento.
- BAKHTIN, Mikhail. 1924. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In: *Questões de literatura e estética*. 3ª edição. São Paulo : Editora da Unesp e Hucitec, 1993. (tradução do russo de Aurora Fornoni Bernardini et alli)
- BAKHTIN, Mikhail. 1953. Os gêneros do discurso. In: _____ *Estética da criação verbal*. 4ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (tradução do russo de Paulo Bezerra)
- BEZERRA, Paulo. 2005. Polifonia. In: BRAIT. Beth (org). 2005. *Bakhtin: conceitos chave*. São Paulo: Contexto.
- BRAIT. Beth (org). 2005. *Bakhtin: conceitos chave*. São Paulo: Contexto.
- BRONCKART, Jean-Paul. 1996. Genres de textes, types de discours et opérations psycholinguistiques. *Voies Livres*, 78 :1-20.
- BRONCKART, Jean-Paul. 1997. *Atividades de Linguagem, textos e discursos : por um interacionismo sócio-discursivo*. São Paulo: Educ. 1999. (tradução de Anna Rachel Machado e Péricles Cunha)
- BRONCKART, Jean-Paul. 1998. Langage et représentations. In : Sciences Humaines – hors série. N 21 : 20-23. juin juillet 1998.
- BRONCKART, Jean-Paul. 2001. La psychologie ne peut être que sociale et la didactique est l'une de ses disciplines majeures. In J.-P. Bernié (ed.). *Apprentissage, développement et significations. Hommage à Michel Brossard*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux: 19-41.
- BRONCKART, Jean-Paul et STROUMZA, Kim. 2002. Les types de discours comme traces cristallisées de l'action du langage. In : E. Roulet et M. Burger (eds). *Les analyses de discours au défi d'un dialogue romanesque*. Nancy : Presses Universitaires de Nancy.
- BRONCKART, Jean.-Paul. 2004. Pourquoi et comment analyser l'agir verbal et non verbal en situation de travail ? In J.-P. Bronckart & Groupe LAF (Ed.), *L'analyse de l'agir et des discours dans trois situations de travail, Cahiers*

de la Section de l'Education de l'Université de Genève.

- CANDIDO, Antonio. 1965. *Literatura e sociedade*. 5ª. Edição. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1976.
- CANDIDO, Antonio. 1972. A literatura e a formação do homem. In: ____ Textos de Intervenção. São Paulo: Cia das Letras. 2003. (seleção, apresentação e notas de Vinícius Dantas)
- CANDIDO, Antonio. 1975. *Formação da Literatura Brasileira*. (introdução). 6ª edição. Belo Horizonte: Itatiaia. 1993
- CANDIDO, Antonio. 1995. O direito à literatura. In: *Vários Escritos*. São Paulo, Duas Cidades.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. 1987. Parecer sobre os critérios de identidade étnica. In: _____, *Antropologia no Brasil: mito, história, etnicidade*. São Paulo: ed. Brasiliense, 1987.
- COPI, Irving M. 1953. *Introdução à lógica*. 3ª edição. São Paulo: Editora Mestre Jou. 1983. (tradução de Álvaro Cabral)
- COSTA, Jurandir Freire. 1998. *Sem fraude nem favor*. Rio de Janeiro: Rocco.
- CLOT, Yves. 2002. *La fonction psychologique du travail*. 3^{ème} édition augmentée. Paris : PUF.
- CLOT, Yves. 2003. « Vygotski, la conscience comme liaison ». In : Lev S. Vygotski. *Conscience, inconscient, émotions*. Paris : La Dispute.
- DIAS, Maria Odila Silva. 1998. Hermenêutica do cotidiano na historiografia contemporânea. In: Projeto História:, São Paulo (17 / Trabalhos da memória), nov. 1998. p. 223-258. (Revista do programa de estudos pós-graduados em história e do departamento de História da PUC-SP).
- DOISE, W. 1986. Les représentations sociales : définitions d'un concept. In : Doise, W. et Palmonari, A (eds). *L'étude des représentations sociales*. Neuchâtel (Switzerland) - Paris: Delachaux et Niestlé S. A. 1986.
- DOISE, W. et PALMONARI, A (eds). 1986. *L'étude des représentations sociales*. Neuchâtel (Switzerland) - Paris: Delachaux et Niestlé S. A.
- DURKHEIM, Émile. 1898. Représentations individuelles et représentations collectives. In : ____ Sociologie et philosophie. Paris : PUF. 1996 (Quadrige)
- DURKHEIM, Émile 1912. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema*

- totêmico na Austrália*. São Paulo: Edições Paulinas. 1989.
- ERNICA, Mauricio. 1999. *Batucada de bamba, cadência do samba : a formação de uma nacionalidade crítico-conservadora*. Campinas, SP: Unicamp-IFCH. (dissertação de mestrado em antropologia social orientada pela Profa Dra Mariza Corrêa)
- ÉRNICA, Mauricio. 2004. In: A formação da metrópole da terra paulista. SETUBAL, Maria Alice (coord.). *Terra Paulista: histórias, arte, costumes*. São Paulo: Cenpec.
- FARACO, Carlos Alberto. 2003. *Linguagem e diálogo: as idéias lingüísticas de Bakhtin*. Curitiba: Criar Edições.
- FARACO, Carlos Alberto. 2005. Autor e autoria. In BRAIT, Beth (org.). 2005. *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto.
- FERNANDES, Florestan. 1979. O folclore de uma cidade em mudança. In: _____ *Folclore e mudança social na cidade de São Paulo*. 2ª. Edição. Petrópolis: Vozes.
- FRANCISCO, Luís Roberto de. 2004. A gente paulista e a vida caipira. In: Setúbal, Maria Alice. (coord). *Terra Paulista: histórias, arte, costumes*. São Paulo: Cenpec e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- GETZLER, Israel. 1979. Gueorqui V. Plekhânov: a danação da ortodoxia In: Hobsbawn, Eric. (org) *História do Marxismo, vol. III: o marxismo na época da segunda Internacional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1984.
- GOLDMANN, Lucien. 1958. A reificação. In : _____ *Dialética e cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1979.
- IVANOVA, Irina. 2003. *Le dialogue dans la linguistique soviétique des années 1920-1930*. In : *Le discours sur la langue en URSS à l'époque stalinienne*. Cahiers de l'ILSL n. 14. Lausanne. (pp. 157-182).
- IKEDA, Alberto Tsuyoshi. 1988. *Música na cidade em tempo de transformação - São Paulo: 1900-1930*. São Paulo: ECA-USP. (dissertação de mestrado)
- JODELET, Denise. 1989. Représentations sociales: um domaine en expansion. In : _____ . *Les représentations sociales*. Paris: PUF. 1989.
- JODELET, Denise (coord.). 1989. *Les représentations sociales* Paris : PUF.
- ELIAS, Norbert. 1969. *A Sociedade de corte*. Lisboa : Editorial Estampa. 1995.
- FRIEDRICH, Janette. 1997. Le mythe de l'unité épistémologique de l'école

- historico-culturelle soviétique - L.S. Vygotski versus A.N. Léont'ev. In M. Brossard, C. Moro, B. Schneuwly (Éd.), *Outils et signes. Perspectives actuelles de la théorie de Vygotskij*. Bern : P.Lang, 19-33
- KOHÁN, Néstor. 2004. La filosofía militante de Karen Kosik (1926-2003). In: *Utopia y praxis latinoamericana: revista internacional de filosofía iberoamericana y teoría social*. Año 9, n. 27, octubre-diciembre de 2004. Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, Universidad del Zulia (Maracaibo, Venezuela). [artigo disponível na internet: <http://www.rebellion.org/izquierda.htm> - acessado em 2 de março de 2006].
- KOLAKOWSKI, Leszek. 1977. Plekhanov y la codificación del marxismo In: *Las principales corrientes del marxismo, vol II: la edad de oro*. 2ª edición. Madrid: Aliana Editorial. 1985. (cap 14 pp. 325 1– 348)
- KOLAKOWSKI, Leszek. 1978. *Las principales corrientes del marxismo, vol III: la crisis*. 2ª edición. Madrid: Aliana Editorial. 1985.
- KOSIK, Karel. 1963. *Dialética do concreto*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1.ª edição brasileira, 6.ª reimpresão, 1995.
- KOSIK, Karel. 2003. *La crise des temps modernes*. Paris : les éditions de la passion.
- LEFEBVRE, Henri. 1940. *Le matérialisme dialectique*. Paris: PUF. 1990. (Quadrige).
- LEFEBVRE, Henri. *Problemas de sociologia rural*. 1949. In: MARTINS, José de Souza. *Introdução crítica à sociologia rural*. 2a. edição. São Paulo: Hucitec. 1986. (tradução de Wanda Caldeira Brant da versão que consta de H. Lefebvre. *Du rural à l'urbain*. Paris: Editions Anthropos. 1970)
- LEFEBVRE, Henri. 1953. *Perspectivas de sociologia rural*. In: MARTINS, José de Souza. *Introdução crítica à sociologia rural*. 2a. edição. São Paulo: Hucitec. 1986. (tradução de Cíntia A. Sarti e Solange Padilha da versão que consta de H. Lefebvre. *Du rural à l'urbain*. Paris: Editions Anthropos. 1970)
- LEFEBVRE, Henri. 1977. "A práxis: a relação social como processo". In: MARTINS, José de Souza & FORACCHI, Marialice Mencarini (Orgs.) *Sociologia e Sociedade: leituras de introdução à sociologia*. Rio de Janeiro, LTC – Livros técnicos e científicos.
- LEFEBVRE, Henri. 1992. *Éléments de rythmanalyse: introduction à la*

- connaissance des rythmes*. Paris : Aux éditions Syypepse.
- MACHADO, Anna Rachel. 2005. A perspectiva interacionista sócio-discursiva de Bronckart. In: J. L. Meurer; Adair Bonini; Désirée Motta-Roth. (Org.). *Gêneros: teorias, métodos e debates*. São Paulo : Parábola.
- MACHADO, Anna Rachel (org), 2004. *O ensino como trabalho*. Londrina – PR: Ed Uel.
- MAINGUENEAU, Dominique e CHARAUDEAU, Patrick. 2002. *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris : Édtions du Sueil.
- MARINHO, Jorge Miguel: 2004. A literatura do interior paulista: do lirismo à anedota. In: Setúbal, Maria Alice. (coord). *Terra Paulista: histórias, arte, costumes*. São Paulo: Cenpec e Imprensa Oficia do Estado de São Paulo.
- MARTINS, José de Souza. 1975. Música sertaneja, a dissimulação na linguagem dos humilhados. In: ____ *Capitalismo e tradicionalismo*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora.
- MARTINS, José de Souza. 1999. *O poder do atraso: ensaios de sociologia da história lenta*. São Paulo: Ed. Hucitec.
- MARX, Karl. 1844-1932. *Manuscritos econômico-filosóficos de 1844*. México: Grijalbo. 1968. (tradução de Wenceslao Roces a partir da edição russa de 1948).
- MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. 1846/1832-62. *A ideologia alemã (Feuerbach)*. 8ª edição. São Paulo: Ed. Hucitec. 1991. (tradução de José Carlos Bruni e de Marco Aurélio Nogueira da edição alemã de 1973)
- MARX, Karl. 1873-83. *O Capital: crítica da economia política – livro primeiro*. São Paulo: Ed. Abril, 1983. (col. Os economistas) (tradução de Flávio Kothe, Paul Singer e Régis Barbosa da edição alemã de 1977, que reproduz a 4ª edição, de 1890, revista por Engels)
- MARTINS, José de Souza. 1975. Música sertaneja, a dissimulação na linguagem dos humilhados. In: ____ *Capitalismo e tradicionalismo*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora.
- MARTINS, José de Souza. 1999. *O poder do atraso: ensaios de sociologia da história lenta*. São Paulo: Ed. Hucitec.
- MAUSS, Marcel. 1934. *As técnicas do corpo*. In: ____ *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify. 2003. (tradução de Paulo Neves)

- MESZAROS, István. 1970. *Marx: a teoria da alienação*. Rio de Janeiro: 1981.
(tradução de Waltensir Dutra a partir da 4ª edição de 1979)
- MORAES, José Geraldo Vinci de. 1997. *As sonoridades paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo – final do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro: Funarte/Ed. Bienal.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. 2000. *Metrópole em sinfonia: história. Cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade.
- MORSE, Richard. 1954. *De comunidade a metrópole : biografia de São Paulo*. São Paulo: Comissão do IV centenário da cidade de São Paulo.
- MOSCOVICI, Serge. 1961. *La psychanalyse: son image et son public*. Paris : PUF. 1961.
- MOSCOVICI ,Serge. 1986. L'ère des représentations sociales.. In : Doise, W. et Palmonari, A (eds). *L'étude des représentations sociales*. Neuchâtel (Switzerland) - Paris: Delachaux et Niestlé S. A. 1986.
- MOSCOVICI, Serge. 1989. Des représentations collectives aux représentations sociales. In : Jodelet, Denise. *Les représentations sociales*. Paris: PUF. 1989.
- OLIVEIRA, Francisco de.1972. Crítica à razão dualista. In: ____ *Crítica à razão dualista – o ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo editorial. 2003
- OLIVEIRA, Francisco de. 2003. O ornitorrinco. In: ____ *Crítica à razão dualista – o ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo editorial. 2003
- PALMONARI, A. et DOISE, W. 1986. Caractéristique des représentations sociales. Doise, W. et Palmonari, A (eds). *L'étude des représentations sociales*. Neuchâtel (Switzerland) - Paris: Delachaux et Niestlé S. A. 1986..
- RANGEL, Egon de Oliveira et al. 2000. Cultura da escrita: um projeto para a universidade. Comunicação à III Conferência de pesquisa sócio-cultural. Unicamp - Campinas. (disponível na interne: <http://www.fae.unicamp.br/br2000/index.html>)
- SCHUTZ, Alfred. 1944. *L'étranger*. Paris : éditions Allia. 2003. (traduit de l'anglais par Bruce Bégout)
- SCHUTZ, Alfred. 1953. Sens commun et interprétation scientifique de l'action

- humaine humaine. In : ____ *Le chercheur et le quotidien: phénoménologie des sciences sociales*. Paris : Méridiens Klincksieck. 1987. (traduit de l'anglais par Anne Noschis-Giliérons)
- SCHNEUWLY, Bernard. 1994. "Gêneros e tipos de texto: considerações psicológicas e ontogenéticas". (tradução de Roxane H. R. Rojo – LAEL-PUC/SP – mimeo). (O original em francês consta de REUTER, Y. (ed.). *Les interactions lecture-écriture (acte du colloque Théodile-Crel)*. Bern: Peter Lang).
- SCHWARZ, Roberto. "As idéias fora do lugar". In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo, Ed. Duas Cidades e Ed. 34, 2000.
- SETÚBAL, Maria Alice. (coord). 2004. *Terra Paulista: histórias, arte, costumes*. São Paulo: Cenpec e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- SINGER, Paul. 1973. Urbanização e desenvolvimento: o caso de São Paulo. In: ____ *Economia Política da urbanização*. 4ª ed. São Paulo: Ed. Brasiliense e Cebrap. 1977.
- SOUZA-E-SILVA, Maria Cecília Peres e FAÏTA, Daniel. (orgs). 2002. *Linguagem e trabalho: construção de objetos de análise no Brasil e na França*. São Paulo: Cortez.
- SPERBER, Dan. 1989. L'étude anthropologique des représentations: problèmes et perspectives. In : Jodelet, Denise. *Les représentations sociales*. Paris: PUF. 1989.
- TAYLOR, Charles. 1997. L'interprétation et les sciences de l'homme. In : ____ *La liberté des modernes : essais*. Paris : PUF.
- VAN DER VEER, René e VALSINER, Jaan. 1991. *Vygotsky: uma síntese*. 4ª edição. São Paulo: Edições Loyola, 2001. (tradução de Cecília C. Bartalotti)
- VOLOCHINOV, V. N. 1926. « Discours dans la vie et discours dans la poésie ». In : Tzvetan Todorov. *Mikhaïl Bakhtine et le principe dialogique – suivi d'Écrits du Cercle de Bakhtine*. Paris : Editions du seuil, 1981
- VOLOCHINOV, V. N. 1926. Discurso na vida, discurso na arte. Tradução para uso didático feita por Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza a partir da tradução para o inglês de I. R. Titunik. "Discourse in life and discourse in art – concerning sociological poetics", publicada em V. N. Voloshinov, *Freudism*, New York. Academic Press, 1976

- VOLOCHINOV, V. N. 1929. *Le marxisme et la philosophie du langage : essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*. Paris : Les éditions de minuit. 1977. (Tradução do russo de Marina Yaguello, (re)publicada sob o nome de BAKHTIN, Mikhail (V. N. Volochinov)).
- VIGOTSKI, Lev Semyonovich. 1917. *A tragédia de Hamlet : príncipe da Dinamarca*. São Paulo: Martins Fontes. 1999 (traduzido do russo por Paulo Bezerra)
- VIGOTSKI, Lev Semyonovich. 1925a. La conscience comme problème de la psychologie du comportement. In : n : Lev S. Vygotski. *Conscience, inconscient, émotions*. Paris : La Dispute. 2003. (traduction de Françoise Sève)
- VIGOTSKI, Lev Semyonovich. 1925b. *Psicologia da arte*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999. (tradução do russo de Paulo Bezerra)
- VIGOTSKI, Lev Semyonovich. 1929. “Manuscrito de 1929 – Psicologia concreta do homem”. In: *Educação e Sociedade*, São Paulo, ano XXI, n 71: 21-44, julho 2000. (traduzido do russo por Alexandra Marenitch)
- VIGOTSKI, Lev Semyonovich. 1932. “As emoções e seu desenvolvimento na infância”. In: ____ *O desenvolvimento psicológico na infância*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1998. (tradução do texto em espanhol por Cláudia Berliner).
- VIGOTSKI, Lev Semyonovich. 1934. *A construção social do pensamento e da linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (texto integral de Pensamento e Linguagem traduzido do russo por Paulo Bezerra)
- VIGOTSKI, Lev Semyonovich. 1934. *Pensée et Langage*. 3ème. Édition revue. Paris: La dispute. 1997. (traduit du russe par Françoise Seve)
- VIGOTSKI, Lev Sevenovich. 1984. *A formação social da mente*. São Paulo: Martins Fontes, 1994. (organização de Michael Cole).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DOS EXEMPLOS

- AGOSTINI, Angelo. 2002. *As aventuras de Nhô Quim & Zé Caipora: os primeiros quadrinho brasileiros 1869-1883*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial. (pesquisa, organização e introdução de Athos Eichler Cardoso)
- ANDRADE, Mário. 2002. *O turista aprendiz*. Belo Horizonte: Itatiaia. (estabelecimento de texto sobre as fontes manuscritas, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez)
- ANGELI. THE LITTLES BLACK SKROTS. In: Folha de S. Paulo (ilustrada). 29 de novembro de 2005.
- BANDEIRA, Manuel. O Bicho. In: Estrela da Vida inteira. 20ª. Edição. Rio de Janeiro: Editora Record. 1965.
- BARBOSA, Adoniran. Iracema e Saudosa Maloca. In: Demônios da Garoa. 1957. *Saudosa Maloca com os demônios da garoa nos sambas de Adoniran Barbosa*. Odeon (MODB 3065)
- GLAUCO. Dona Marta. In: Folha de S. Paulo (ilustrada). 29 de novembro de 2005.
- KAFKA, F. A metamorfose. São Paulo: 1986. (tradução de Modesto Carone)
- LAGO, Mário. 1978. « As figueiríadas » In: ____ *16 linhas cravadas (posta restante)*. São Paulo: Publisher do Brasil. 1998.
- LEMINSKI, Paulo. 1991. 5ª. Edição. *La vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 2000..
- MACHADO, Antonio. Provérbios e cantares XXIX. In: ____ Campos de Castilla. 12ª. Edición. Madrid: Ediciones Cátedra. 2002.
- MACHADO DE ASSIS, José Maria. Quincas Borba. In: _____. Obras Completas, vol 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 1997.
- REGGIO, Godfrey. 1982. *Koyanisqatsi*. Documentário. 87 min. EUA. (distribuição Fox Home Entertainment)
- SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos e BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. 1993. *Cancioneiro da Paraíba*. João Pessoa: Grafset.
- VANZOLINI, Paulo. 2002. Praça Clóvis. In: *Acerto de contas*. Rio de Janeiro: Sarapuí produções artísticas. (caixa com quatro CDs) (BF – 541)

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)